

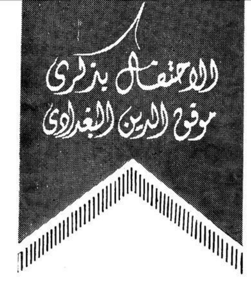
تحية الى شقيقتين

بين الألحان العذبة التي يطلقها الشعب في أهازيجه وأناشيده ، وبين الأنوار التي تتلألأ في سماء الوادي في موعد عيده ، وبين الفرحة التي تغمر أبناءه جميعا من دلتاه الى صعيده ، تنبعث الحياة من جديد ــ كما انبعثت في كل مرافق حياتنا في ظل هذه الثورة المباركة ــ في مجلتين كانتا منارتي تثقيف وعرفان ، ومنبري بلاغة وبيان ، وملتقى اشعاع فكري عربي في كل مكان .

فقد شاءت هذه الثورة المباركة التي مدت ظلها على رحاب الثقافة تنشر ذخائرها ، وتحيي تراثها ، وتقوي عزائم القائمين بهذه الأعمال ــ أن تمد يداً كريمة فتبعث ، فيما تبعث ، مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » بعد احتجاب طويل كان له في نفوس المثقفين رنة حزن بليغ ، وصدى أسى عميق ، وقامت وزارة الثقافة والارشاد القومي بأمر اعادة الحياة الى هاتين المجلتين الحبيبتين ، واذا بالناس يستقبلون مع صباح العيد الحادى عشر لثورة القومية العربية مجلة « الرسالة » ينبض على صفحاتها قلم الأستاذ أحمد حسن الزيات وأقلام تلامذته بالمبدع من روائع النثر والشعر ، ومجلة « الثقافة » تنفض عليها يراعة الأستاذ محمد فريد أبو حديد ورفاقه الجديد من ألوان الفكر .

وان مجلة « المجلة » التي ظلت تكافح في ميدان الثقافة سبع سنوات بعد احتجاب هاتين المجلتين ليسرها أن تحيي في رضى واغتباط شقيقتيها العزيزتين في نهضتهما الجديدة لأنهما سيكونان ، ولا شك ، جناحين قويين يشدان أزرها في خلق جيل صالح من القراء يقبل على كل ألوان الثقافة قديمها وحديثها بوعي صادق وايمان وطيد ، غير منقطع عن ماضيه الخالد المجيد ، ولا عن حاضره المشرق السعيد .

المجلة



ظاهرة تسجل بالمزيد العرفان بالجميل لثورتنا المجيدة ،الا وهى الاحتفال بذكرى اعلام الفكر العربى والعمل على احياء تراثهم العلمي والعناية به نشرا وتحقيقا حتى تستند نهضتنا الفكرية الى اعمدة راسخة تمتد قواعدها فى تربة التاريخ العربى العريق .

وآخر هذه الاحتفالات ذلك الذى اقامه المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية تمجيدا للذكرى المئوية الثامنة لميلاد موفق الدين عبد اللطيف البغدادى ، العلامة الاصيل الجامع بين مختلف العلوم : من طب وفلسفة وتاريخ وجغرافيا وصيدلة فضلا عن علوم اللغة والدين .

وقد دعا اليه السيد الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد القومى ورئيس المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، فانعقد شمله فى قاعة الجمعية الجغرافية« بشارع قصر العيني » وحضره صفوة من اهل الفكر والادب والعلوم بشتى فروعها .

والقى الاستاذ الدكتور سليمان حزين كلمة الافتتاح نيابة عن السيد الوزير فابرز معانى هذه الظاهرة وفضل الثورة فى ابرازها وايتاء ثمارها . وتحدث بوصفه مقرر شعبة الجغرافيا بالمجلس- وهى التى اضطلعت بعبء الدعوة - عن المحتفل به وماكان له من فضل على الجغرافيا بكتابه « الافادة والاعتبار فى الامور المشاهدة والحوادث المعاينة بارض مصر » وهو الكتاب الذى يصف مصر ادق وصف من كل نواحيها : الجغرافية والاثرية والجوية والزراعية والاقتصادية الخ فى اخريات القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى » .

واعقبه الاستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوى ، رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب « جامعة عين شمس » فالقى محاضرة شاملة عن موفق الدين البغدادى : حياته ومؤلفاته وفلسفته ، وسيجدها القارىء منشورة فى هذا العدد من « المجلة »

وفى اليوم التالى تعاقب المحاضرون على بيان جوانب من فكر عبد اللطيف البغدادى المتعدد المناحى . فابانت الدكتورة دولت صادق الاستاذة المساعدة بكلية آداب عين شمس النواحى الجغرافية فى كتاب « الافادة والاعتبار » واشادت بدقة ملاحظاته ومعلوماته الجغرافية عن التربة المصرية ومناخها والنيل واحواله ومايترتب على ذلك من آثار فى حياة البيئة التى يشقها وبينت كيف انه تنبه الى دقائق فى الجغرافيا المصرية تنم عن قدرة فائقة على الملاحظة .

وتناول الدكتور ابراهيم رزقانة رئيس قسم الجغرافيا بآداب القاهرة الناحية الاثرية ، واهتمام موفق الدين بها ، وحسه الاثرى الدقيق الذى لم يقتصر على وصف الآثار بدقة وذكر بعض نقوشها بل امتد الى اظهار قيمتها وضرورة المحافظة عليها حتى انه حمل على العزيز عثمان والى مصر انذاك حين فكر فى هدم الهرم الاصغر ونقل احجاره لاستعمالها فى البناء ..!

وتلاه الدكتور محمد محمود الصياد - أستاذ الجغرافيا بكلية البنات « جامعة عين شمس » - فتحدث عن الجغرافيا الاقتصادية فى كتاب البغدادى هذا : « الافادة والاعتبار » وبيانه لحاصلات مصر الزراعية ، وماحدث فى مصر من مجاعة بسبب انخفاض النيل انخفاضا شديدا فى سنة ٥٩٦ هـ ، وكيف أدرك البغدادى امكانيات مصر الاقتصادية .

واخيرا تحدث الاب جورج شحاته قنواتى عن الطب عند البغدادى »

وهكذا تناول المحاضرون الجوانب الخصبة فى فكر هذا العلامة العربى الفذ الذى جاب البلاد العربية والاسلامية فى الشرق الاوسط عالما معلما وباحثا منقبا ، بروح علمية حديثة تعتمد على الحس والمشاهدة والعيان لا على النقل والشرح والتلخيص ، ومن هنا اهتم به العلماء المستشرقون فى اوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر فنشروا كتابه « الافادة » وترجموه الى اللغة اللاتينية ثم الى الالمانية فى مطلع القرن الماضى ثم الى الفرنسية مع شروح مستفيضة قام بها شيخ المستشرقين البارون سلفستر دى ساسى . وكنا نحن اجدر بالعناية به والاحتفال بآثاره ! ولكن الاوان لم يفت ، فلايزال معظم مؤلفاته الباقية - والباقى منها قليل مع الاسف - غير منشور .

لهذا نتوجه الى المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب برجاء ان يعهد بنشر آثاره الباقية الى اهل الاختصاص ، وان يعيد تحقيق كتاب « الافادة والاعتبار » تحقيقا اوفى واكثر انطباقا على التقدم العلمى الهائل فى ميدان النصوص العربية الذى تم منذ قرن ونصف ، كما هو رجاء الذين اسهموا فى هذه الندوة .

وانا اذ نحمد للمجلس الاعلى ونشكر لرئيسه ان آتاح هذا كله لنامل ان يواليا هذه السنة الحميدة فى الاحتفال بتراثنا العربى المجيد .



موفق الدين البغدادى في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوى

موفق الدين عبد اللطيف البغدادى من العقول الممتازة فى تاريخ الفكر العربى : جمع بين التحصيل الوافر الدقيق لكل العلوم المعروفة فى عصره ، وبين أصالة الفكر ودقة المنهج العلمى والقدرة على النفوذ الى جوهر المشاكل العلمية . فقد اتقن علوم العربية حتى صار من أعلام النحاة ، وحدث فتخرج على يديه نفر من المحدثين ، وخاض فى علوم البلاغة فكان له فيها مؤلفات عديدة . لكن هذا الجانب العربى الفقهى الخالص كان مع ذلك أضعف جوانبه . انما قيمته كل القيمة فى العلوم العقلية كما كانت تسمى آنذاك : فى الفلسفة والجغرافيا والطب والتاريخ . وأبرز ما له فى الفلسفة أبحاثه فى المنطق التى تنبه فيها الى كبريات المشاكل المنطقية فأفرد لها الرسائل . أما الطب فكان يمارسه علما وعملا وتعليما وله فيه الدراسات الوافرة والمختصرات المفيدة لمتعلمى الطب ، فضلا عن أصالة المنهج فى الملاحظة والتشخيص والكشف عن الأسباب والعلامات . والتاريخ له فيه كتاب « أخبار مصر الكبير » ثم كتابه المشهور : « الافادة والاعتبار فى الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر» الذى فرغ من تأليفه فى العاشر من شعبان سنة ثلاث وستماية بالبيت المقدس ، ثم كتاب تاريخ يتضمن « سيرته » الفه لولده شرف الدين يوسف ، ويعد من أبرز كتب التراجم الذاتية فى الأدب العربى

وله فى الجغرافيا الفصول الضافية فى كتاب « الافادة » .

وفى هذه الترجمة الذاتية حدثنا موفق الدين عن مولده ونشأته وحياته ، ولم تبق لنا وياللأسف البالغ نسخة منها ، وكل ما بقى هو ما نقله ابن أبى أصيبعة فى كتابه « عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » (نشرة ملر جـ٢ ص٢٠٢ - ٢٠٧) فى أقل من ٥ صفحات ، ولهذا لا نستطيع أن نحدد مقدار هذه السيرة ولا مداها . وما نقله الصفدى منها هو مجرد اختصار لما أورده ابن أبى أصيبعة ، ونظن أنه انما نقلها عن هذا الأخير لا عن الأصل وان زعم انه نقل ذلك من كلامه مختصرا ! يقول لنا البغدادى عن نفسه انه ولد بدار لجده فى درب الفالوذج ببغداد فى سنة سبع وخمسين وخمسمائة هـ = ١١٦١ م ٠ ويحدد لنا ابن (١) النجار فى تاريخ بغداد هذا التاريخ أكثر فيقول انه ولد فى أحد الربيعين من سنة سبع وخمسين وخمسماية . ثم تربى فى حِجْر الشيخ أبى النجيب السهروردى لا يعرف اللعب واللهو ، وأكثر زمانه منصرف الى سماع الحديث وأخذت له اجازات من شيوخ بغداد وخراسان والشام ومصر . ولما ترعرع حمله أبوه الى كمال الدين عبد الرحمن الانبارى (ت ٥٧٧ هـ) « وكان يومئذ شيخ بغداد

(١) أورده ابن مكتوم فى تلخيص كتاب « الانباء » للتفطى ، مخطوط رقم ٢٠٦٩ تاريخ تيمور بدار الكتب .

وله بوالدى صحبة قديمة أيام التفقه بالنظامية » ، ولكنه امتنع من تعليمه وطلب اليه ان يحمله الى تلميذه الوجيه الواسطى الى ان تتوسط حاله فى العلم فيعود الى ابن الأنبارى . فتعلم موفق الدين على يدى الوجيه الواسطى الضرير ، الذى أقبل عليه يعلمه من أول النهار الى آخره « بوجوه كثيرة من التلطف . فكنت أحضر حلقته بمسجد الظفرية(١) ، ويجعل جميع الشروح لى ويخاطبنى بها . وفى آخر الأمر أقرأ درسى ويخصنى بشرحه . ثم نخرج من المسجد فيذاكرنى فى الطريق . فاذا بلغنا منزله أخرج الكتب التى يشتغل بها مع نفسه فأحفظه وأحفظ معه . ثم يذهب الى الشيخ كمال الدين فيقرأ درسه ويشرح له ، وأنا أسمع . وتخرجت الى أن صرت أسبقه فى الحفظ والفهم ، وأصرف أكثر الليل فى الحفظ والتكرار » . (« عيون الأنباء » ج ٢ ص ٢٠٢ — ٢٠٣) . وهنا نلحظ فورا لهجة التفاخر التى تشيع فى كل هذه السيرة . وهو على حق فى دعواه ، ولكن التباهى بذلك أمر قد لا يقع موقع القبول فيما استقر عند الناس .

ويحدثنا موفق الدين بعد ذلك عما حفظه من الكتب فى اللغة والنحو : فحفظ « اللمع(٢) » بشرح الثمانينى وشرح الشريف عمر بن حمزة وشرح ابن برهان وغيرهم ، وحفظ « أدب الكاتب » لابن قتيبة و « مشكل القرآن » و « غريب القرآن » له أيضا ، وانتقل الى « الايضاح » لأبى على الفارسى وشروحه ، و «المقتضب» للمبرد وكتاب ابن درستويه (المتوفى سنة ٣٤٧ هـ) ولا ندرى أى كتاب له يقصد ولعله يقصد كتاب « الارشاد » فى النحو . وفى أثناء ذلك يتابع دروس الحديث والفقه على الشيخ ابن فضلان بدار الذهب ، وهى مدرسة معلقة بناها فخر الدولة ابن المطلب ، ويقرأ كتب أستاذه كمال الدين عبد الرحمن الأنبارى وكانت مؤلفاته تبلغ ١٣٠ أكثرها فى النحو وبعضها فى الفقه والأصولين والتصوف والزهد . ثم قرأ كتاب سيبويه : قسما منه مع كمال الدين ، والباقى بعد وفاته : اذ تجرد لهذا الكتاب بعد وفاته وقرأ شرحه للسيرانى . كذلك قرأ على ابن عبيدة الكرخى كتبا كثيرة منها كتاب « الأصول » لابن السراج و « الفرائض » و « العروض » للخطيب التبريزى ، وسمع قراءة ابن الخشاب « لمعانى القرآن » لأبى اسحق الزجاج (المتوفى ٣١١ هـ) على الكاتبة شهدة . كذلك أخذ عن ولد أمين الدولة ابن التلميذ ، وعن رجل مغربى يدعى ابن تاتلى : خرج من المغرب لما استولى عليها عبد المؤمن ، وجاء الى بغداد فأقبل عليه الأكابر والأعيان . وحضر عليه موفق الدين فأقراه مقدمة حَسَّاب ومقدمة ابن بابشاذ فى النحو ، و « كان له طريق فى التعليم عجيب . ومن يحضره يظن أنه متبحر — وانما كان متطرفا ، لكنه قد أمعن فى كتب الكيمياء والطلسمات وما يجرى مجراها ، وأتى على كتب جابر بأسرها وعلى كتب ابن وحشية . وكان يجلب القلوب بصورته ومنطقه وايهامه ، فملأ قلبى شوقا الى العلوم كلها » (« عيون الأنباء » ٢ ص ٢٠٣ — ٢٠٤) فكأنه كان لهذا المغربى الوافد الى بغداد أكبر الأثر فى التطور الروحى لموفق الدين ، اذ هو الذى وجهه الى العلوم العقلية الى جانب العلوم النقلية التى لم يدرس غيرها حتى ذلك الحين . وهنا وجد موفق الدين رسالته الحقيقية ، فلما أيقظها فى نفسه هذا الشيخ المغربى ، أقبل فى طريقه الجديد على الاشتغال والاجتهاد وأكب على كتب الغزالى : « المقاصد » و « معيار العلم » ، و « ميزان العمل » و « محك النظر » . حتى اذا ما فرغ من الغزالى انتقل الى كتب ابن سينا ، صغارها وكبارها ، وحفظ كتاب « النجاة » و كَتَبَ كتاب « الشفاء » بخطه ، وبحث فيه ، وحصل كتاب « التحصيل » لبهمنيار تلميذ ابن سينا . وكتب وحصل كثيرا من كتب جابر ابن حيان الصوفى وابن وحشية وهى كتب فى الكيمياء المعروفة بالصنعة ، أى التى تهدف الى تحويل المعادن الخسيسة مثل النحاس والحديد الى معادن شريفة هى الذهب والفضة . وباشر عمل الصنعة التى قال عنها انها باطلة وقام بتجاربها التى نعتها بأنها « تجارب الضلال الفارغة » لأنه لم يحصل منها بطائل . ويقول ان أقوى من أضله فى هذا الباب ، باب الصنعة ، هو ابن سينا « بكتابه فى الصنعة الذى تمم به فلسفته التى لا تزداد بالتمام الا نقصا » (الكتاب المذكور ج ٢ ص ٢٠٤) .

واستمر موفق الدين على هذا النحو فى بغداد حتى « لم يبق ببغداد من يأخذ بقلبى ويملأ عينى ويحل ما يشكل على » كما قال فارتحل الى الموصل

(١) الظفرية : بالتحريك : محلة بشرقى بغداد كبيرة ، الى جانبها محلة أخرى كبيرة يقال لها قراح ظفر ، منسوبة الى ظفر الخادم (« مراصد الاطلاع » ص ٩٠٥) .

(٢) « اللمع فى النحو » لأبى عثمان بن جنى النحوى المتوفى سنة ٣٩٢ هـ .

سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ، واصل أهله من الموصل . وفى الموصل لم يجد بغيته ، ولكنه وجد فيها عالما فذا هو الكمال بن يونس الذى جمع بين المهارة فى الرياضيات والطب وبين الفقه ، لكن موفق الدين وجده « وقد استغرق عقله ووقته حب الكيمياء وعملها حتى صار يستخف بكل ما عداها » . وهنا فى الموصل عرضت عليه مناصب ، اختار منها التدريس بمدرسة ابن مهاجر المعلقة ، ودار الحديث التى تحتها . واقام فى الموصل سنة يتابع العلم والتعليم . وفى أثناء مقامه سمع الناس يخوضون فى حديث شهاب الدين السهروردى المقتول ٥٨٧ هـ ويقولون انه فاق الأولين والآخرين وأن تصانيفه فوق تصانيف القدماء ، فراح يقرأ كتبه ، فوقع على « التلويحات » و « اللمحة » و « المعارج » ، وهنا يهاجمه موفق الدين على عادته هجوما فاحشا مدعيا أن له — أى لموفق الدين — تعاليق كثيرة لا يرتضيها « هى خير من كلام هذا الانوك ، وفى أثناء كلامه (أى كلام السهروردى) يثبت حروفا مقطعة يوهم بها أمثاله انها أسرار الهية » (« عيون الأنباء » ج ٢ ص ٢٠٤) .

وارتحل عن الموصل بعد عام قاصدا دمشق وذلك فى سنة ٥٨٦ أو التى تليها . فلما دخل دمشق وجد فيها « من اعيان بغداد والبلاد ممن جمعهم الاحسان الصلاحى (أى احسان صلاح الدين الأيوبى) جمعا كثيرا منهم جمال الدين عبد اللطيف ولد الشيخ أبى النجيب وجماعة بقيت من بيت الرؤساء ، وابن طلحة الكاتب وبيت ابن جهير وابن العطار المقتول الوزير ، وابن هبيرة الوزير . واجتمعت بالكندى البغدادى النحوى وجرى بيننا مباحثات ، وكان شيخا بهيا ذكيا مثريا له جانب من السلطان ، لكنه كان معجبا بنفسه ، مؤذيا لجليسه . وجرت بيننا مباحثات ، فأظهرنى الله تعالى عليه فى مسائل كثيرة ثم انى أهملت جانبه ، فكان يتأذى باهمالى له أكثر مما يتأذى الناس فيه» . وهذه الخصومة بينه وبين الكندى البغدادى النحوى جرت عليه لقب « المُطْجَّن » الذى نجده لدى بعض من ترجموا للبغدادى ، فان تاج الدين الكندى هذا لقبه بالجدى المطجن أى الجدى المقلى فى الطاجن ، « لدقة وجهه وتجعده ويبسه » (الصفدى : « الوافى بالوفيات » ص ٣٠٠ نسخة مصورة بدار الكتب المصرية برقم تاريخ ١٢١٩) ، ونبذه بهذا اللقب القفطى فى ترجمته الحافلة بالطعن والسباب (« انباه الرواة على انباه النحاة » ج ٢ ص ١٩٣ ، نشرة ابى الفضل ابراهيم ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٢) .

وتاج الدين (١) الكندى هذا هو زيد بن الحسن ابن زيد بن الحسن ، ابو اليمن الكندى النحوى اللغوى المقرىء المحدث الحافظ ، ولد ببغداد سنة عشرين وخمسماية وتوفى فى ٦ شوال سنة ٦١٣هـ ، وكان قد غادر بغداد سنة ٥٦٣ وتوجه الى حلب ، ثم انتقل الى دمشق ومنها سافر الى مصر ثم عاد الى دمشق واستوطنها . قال عنه القفطى — على تحامله على معاصريه انه « كان معجبا بنفسه فيما يذكره ويرويه ويقوله . واذا نوظر جَبَّه بالقبيح واستطال بغير الحقيقة » (ج ٢ ص ١١) . وهذا الراى يوافق ما قاله موفق الدين البغدادى عنه ، فكأن موفق الدين لم يبالغ فى الغض من شأن خصمه هذا .

وفى دمشق صنف البغدادى تصانيف كثيرة فى الحديث واللغة وأصول الدين . وفيها وجد شيخه المغربى القديم عبد الله بن تاتلى الذى فتح له أبواب العلوم العقلية ، وجده « نازلا بالمئذنة الغربية (بالجامع الأموى) وقد عكف عليه جماعة وتحزب الناس فيه حزبين: له، وعليه. فكان الخطيب الدولعى عليه ، وكان من الأعيان له منزلة وناموس .. ثم خلط ابن تاتلى على نفسه ، فأعان عدوه عليه ، وصار يتكلم فى الكيمياء والفلسفة ، وكثر التشنيع عليه » فاجتمع به وصار ابن تاتلى يسأله عن أعمال كان موفق الدين يعتقد أنها خسيسة ، بينما ابن تاتلى يعظمها ويحتفل بها ، فساء به ظنه ، وقال له يوما : « لو صرفت زمانك الذى ضيعته فى طلب الصنعة الى بعض العلوم الشرعية أو العقلية ، كنت اليوم فريد عصرك ، مخدوما طول عمرك » . واتعظ موفق الدين بحال ابن تاتلى فأقلع عن الكيمياء ، « ولكن لا كل الاقلاع » كما قال .

وتوجه موفق الدين من دمشق الى زيارة القدس ، ثم الى عسكر صلاح الدين بظاهر عكا ، واجتمع يومئذ ببهاء الدين بن شداد قاضى العسكر وصاحب كتاب سيرة صلاح الدين الأيوبى . وكان ابن شداد

(١) راجع ترجمته فى « بغيبة الدعاة » ص ٢٤٩ — ٢٥٠ (القاهرة سنة ١٣٢٦) ، وانباه الرواة جـ٢ ص ١٠ — ١٤ ، تاريخ ابن كثير ١٣ : ٧١ — ٧٤ ، وابن خلكان جـ١ ١٩٦ — ١٩٧ ومعجم الادباء ١١ : ١٧١ — ١٧٥ ، وشذرات الذهب ٥ : ٥٤—٥٥ ، والذيل على الروضتين ٩٥ — ٩٨ الخ .

قد اتصلت به شهرة موفق الدين لما كان هــذا بالموصل فانبسط اليه واقبل عليه ، وذهب معه الى عماد الدين الكاتب ، وتوجه الثلاثة الى القاضى الفاضل (١) ودار حوار بينه وبين موفق الدين فى مسائل كثيرة نحوية ، وقال له القاضى الفاضل : ترجع الى دمشق وتجرى عليك الجرايات . ولكن موفق الدين قال : بل اريد مصر . فقال القاضى الفاضل : ان السلطان صلاح الدين مشغول القلب بأخذ الفرنج عكا وقتل المسلمين بها . فقال موفق الدين : « لا بد لى مصر » . فكتب له ورقة صغيرة الى وكيله بها .

ورحل عبد اللطيف البغدادى الى مصر . فى اى سنة ؟ لا يذكر لنا احد ممن ترجموا له . ولكننا نستطيع استنتاج ذلك من تاريخ استيلاء الفرنج على عكا ، فقد تم ذلك فى ١٧ جمادى الآخرة من سنة سبع وثمانين وخمسماية ، ولهذا فاننا نرى أن قدوم عبد اللطيف الى مصر كان بُعَيْد هذا التاريخ وفى نفس السنة أى سنة ٥٨٧ هـ . فلما دخل القاهرة جاءه وكيل القاضى الفاضل بها وهو الشاعر المشهور ابن سناء الملك المتوفى بالقاهرة سنة ٦٠٨ هـ ، فانزله دارا وجاءه بدنانير وغلة ، وعرفه الى أرباب الدولة فى مصر قائلا انه ضيف القاضى الفاضل . « فدرت الهدايا والصلات من كل جانب . وكان ، كل عشرة أيام أو نحوها ، تصل تذكرة القاضى الفاضل الى ديوان مصر بمهمات الدولة وفيها فصل يؤكد الوصية فى حقى . واقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ رحمه الله اقرىء الناس » (جـ ٢ ص ٢٠٥) ويقول القفطى هنا ان البغدادى « نزل فى مسجد باب زويلة ، وتعرف بالحاجب لؤلؤ » (جـ ٩ « أنباه الرواة » جـ ٢ ص ١٩٤) .

وهنا يذكر لنا موفق الدين انه قصد من رحلته الى مصر لقاء ثلاثة أنفس : « ياسين السيميائى ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودى ، وابو القاسم الشارعى . وكلهم جاءونى . اما ياسين فوجدته محاليا كذابا مشعبذا ، يشهد للشاقانى بالكيمياء ، ويشهد له الشاقانى بالسيمياء ، ويقول عنه انه يعمل أعمالا يعجز موسى بن عمران عنهـا ، وانه يحضر الذهب المضروب متى شاء ، وبأى مقدار شاء ، وبأى سكة شاء ، وانه يجعل ماء النيل خيمة ويجلس فيه وأصحابه تحتها . وكان ضعيف الحال » . ولانعرف من غير هذا المصدر من هو ياسين السيميائى هذا ، ولقد ظن دى ساسى فى تعليقه على هذا الموضع من سيرة البغدادى انه لعـله اسماعيل بن صالح بن ياسين المتوفى سنة ٥٩٦ هـ . ولكن هذا مستحيل لأن اسماعيل بن صالح بن ياسين هذا هو ابوالطاهر الساعى (١) المقرىء الصالح المتوفى فى ذى الحجة من سنة ٥٩٦ هـ ولم يكن له اى شأن بالسيمياء أو علوم السحر عامة . على أن اهتمام البغدادى بلقائه يدل على انه كان لا يزال يهتم بعلوم الصنعة حين قدومه الى مصر ، بيد انه لم يجد لديه شيئا يفيده فى تحصيل ما رجاه .

اما الشخص الثانى الذى قصد الى لقائه فهو موسى بن ميمون . ويقول عنه البغدادى انه وجده : « فاضلا ، لا فى الغاية ، قد غلب عليه حب الرياسة وخدمة ارباب الدنيا . وعمل كتابا فى الطب جمعه من الستة عشر لجالينـوس ، ومن خمسـة كتب أخرى . وشرط ألا يغير فيه حرفا ، الا أن يكون واو عطف أو فاء وصل ، وانما ينقل فصولا يختارها. وعمل كتابا لليهود سماه كتاب « الدلالة » (يقصد « دلالة الحائرين ») ولعن من يكتبه بغير القلم العبرانى . ووقفت عليه فوجدته كتاب سوء يفسد أصول الشرائع والعقائد بما يظن انه يصلحها » .

والشخص الثالث هو ابو القـاسم الشارعى . والبغدادى يمجد فيه ويقول عنه ان « سيرته سيرة الحكماء العقلاء ، وكذا صورته . قد رضى من الدنيا بَبْرض لا يتعلق منهـا بشىء يشغـله عن طلب الفضيلة . ثم لازمنى فوجدته قيما بكتب القدماء ، وكتب ابى نصر الفارابى . ولم يكن لى اعتقاد فى احد من هؤلاء لأنى كنت اظن ان الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه » . ولكن الشارعى أخذ يحاضره شيـئا فشيئا بكتب ابى نصر الفـارابى والاسكندر الأفروديسى وثامسطيوس ، اجتذابا له حتى أقبل على هذه الكتب .

وفى ذلك الوقت شاع أن السلطان صلاح الدين الأيوبى قد هادن الفرنج وعاد الى القدس ، فقادت الضرورة الى ان يتوجه اليه موفق الدين . وهـذه الهدنة بين صلاح الدين والفرنج قد انعقدت فى الثانى والعشرين من شعبان سنة ثمان وثمـانين

(١) قال فى وصفه : « رايت شيخا ضئيلا كله راس وقلب ، وهو يكتب ويملى على اثنين ، ووجهه وشفتاه تلعب الوان الحركات لقوة حرصه فى اخراج الكلام ، وكانه يكتب جملة أعضائه » (ابن ابى أصيبعة ٢/٢٠٥) .

(١) راجع عنه « شذرات الذهب » ٣٢٣/٤ .

وخمسماية . ورحل السلطان صلاح الدين الى القدس فى رابع شهر رمضان سنة ٥٨٨ هـ ، ورحل عنها فى ٥ شوال من نفس السنة ، فلا بد أن يكون قدوم موفق الدين فى هذه الفترة أى بين ٤ رمضان و ٥ شوال سنة ٥٨٨ هـ . وهنا لقى موفق الدين السلطان صلاح الدين لأول مرة ، فوصفه وقال : « فرأيت ملكا عظيما يملأ العين روعة ، والقلوب محبة ، قريبا بعيدا ، سهلا مجيبا ، وأصحابه يتشبهون به : يتسابقون الى المعروف كما قال تعالى: « ونزعنا ما فى صدورهم من غل .. » وأول ليل حضرته وجدت مجلسا حفل بأهل العلم يتذاكرون فى أصناف العلوم ، وهو يحسن الاجتماع والمشاركة، ويأخذ فى كيفية بناء الأسوار وحفر الخنادق ، ويتفقه فى ذلك ، ويأتى بكل معنى بديع . وكان مهتما فى بناء سور القدس وحفر خندقه ، يتولى ذلك بنفسه ، وينقل الحجارة على عاتقه ، ويتأسى به جميع الناس : الفقراء والأغنياء ، والأقوياء والضعفاء ــ حتى العماد الكاتب والقاضى الفاضل . ويركب لذلك قبل طلوع الشمس الى وقت الظهر ، ويأتى داره ويمد الطعام ثم يستريح ، ويركب العصر ويرجع فى المشاعل ، ويصرف أكثر الليل فى تدبير ما يعمل نهارا » ــ وهذه صورة فريدة دقيقة لوصف هذا السلطان العظيم صلاح الدين الذى كتب لصاحبنا موفق الدين بثلاثين دينارا فى كل شهر على ديوان الجامع بدمشق ، كذلك اطلق أولاده رواتب له حتى تقرر لموفق الدين فى كل شهر مائة دينار .

فرجع موفق الدين الى دمشق واكب على الاشتغال بالعلم واقراء الناس بالجامع الأموى .. ويقول انه كلما امعن فى كتب القدماء من اليونان ازداد فيها رغبة ، وفى كتب ابن سينا زهادة ، وتبين له بطلان الكيمياء ، وعرف حقيقة الحال فى وضعها ومن وضعها وتكذب بها ، وما كان قصده فى ذلك . فخلص بذلك من « ضلالين عظيمين موبقين » على حد تعبيره وهما صناعة الكيمياء ، وكتب ابن سينا !

ولا بد أن رجوع موفق الدين الى دمشق كان فى شوال سنة ٥٨٨ هـ . ثم توفى صلاح الدين فى السابع والعشرين من صفر سنة تسع وثمانين وخمسماية (٥٨٩ هـ) ، فى دمشق ، ووصف لنا البغدادى سبب وفاته فقال انه « خرج يودع الحاج ثم رجع فحم ففصده من لا خبرة عنده فخارت القوة .. ثم تفرق أولاده وأصحابه أيادى سبا » .

واقام موفق الدين فى دمشق ، وكان ملكها هو الملك الأفضل اكبر اولاد صلاح الدين الذى ولد سنة ٥٦٥ هـ بمصر ، وكان أخوه العزيز عثمان أصغر منه بنحو سنتين . وجاء العزيز عثمان بعساكر مصر يحاصر اخاه الملك الأفضل بدمشق فلم ينل منه وتدخل الملك العادل عمهما وذلك فى سنة ٥٩٠ هـ واصلح بين الأخوين فعاد العزيز الى مصر واستقر ملك الأفضل بدمشق لكنه عكف على اللذات فاضطربت اموره ، هنالك اتفق العادل مع العزيز عثمان على ان يأخذا دمشق وان يسلمها العزيز الى العادل ، واستولى الملك العادل على دمشق فى ٢٦ رجب سنة ٥٩٢ هـ .

ويظهر ان موفق الدين بقى فى دمشق طوال هذه المدة ، وانه سافر ــ بعد استيلاء العادل على دمشق ــ الى مصر . هل سافر اليها مباشرة ؟ يظهر انه سافر الى القدس اولا ومنها سافر الى مصر ، وفى القدس كان يتردد الى الجامع الأقصى والناس يشتغلون عليه بكثير من العلوم . وعلى كل حال فالأمر ليس واضحا تماما : هل كان ذلك قبل عودته الى مصر او بعدها .

وفى مصر كان يقرىء الناس بالجامع الأزهر من اول النهار الى نحو الساعة الرابعة ، ووسط النهار يأتى من يقرأ الطب وغيره ، وآخر النهار أرجع الى الجامع الأزهر فيقرأ قوم آخرون ، وفى الليل اشتغل مع نفسى . ولم ازل على ذلك الى ان توفى الملك العزيز (ابن ابى أصيبعة جـ ٢ ص ٢٠٧) . والملك العزيز عثمان توفى فى ٢٧ محرم سنة ٥٩٥ هـ بالقاهرة .

لكن يظهر انه بقى فى القاهرة مدة بعد وفاة العزيز عثمان استمرت حتى سنة ثلاث وستماية حين رحل الى بيت المقدس حيث فرغ هنا من تأليف كتابه « الافادة والاعتبار » فى ١٠ شعبان سنة ٦٠٣ (١) ، غير انه لم يبق طويلا بها بل توجه الى دمشق فى سنة اربع وستماية (٦٠٤ هـ) ونزل بالمدرسة العزيزية بها وشرع فى التدريس والاشتغال ، وتميز هنا فى صناعة الطب « وصنف فى هذا الفن كتبا كثيرة وعرف به . واما قبل ذلك

(١) كما نص على ذلك ابن ابى اصيبعة ، وان كان الواردفى مخطوط اكسفورد أنه فرغ منه فى رمضان سنة ٦٠٠ بمصر . ويرى دى ساس انه للتوفيق بين التاريخين يمكن أن يقال ان تحريره النهائى كان فى القدس .

فانما كانت شهرته بعلم النحو . واقام بدمشق مدة» (ابن ابى أصيبعة جـ ٢ ص ٢٠٧) .

ولا ندرى الى متى طالت اقامته بدمشق . وانما نعلم انه كان فى حلب سنة خمس عشرة وستمائة (٦١٥ هـ) فلعله اقام طوال مدة عشر سنوات فى دمشق هذه المرة من سنة ٦٠٤ الى ٦١٤ أو ما حولها . وفى حلب سار نفس السيرة : تدريس وتصنيف وممارسة للطب . وكان فى حلب يتردد الى جامع حلب ليسمع الحديث ويقرىء العربية .. وفى أثناء اقامته بحلب حاول ابن ابى أصيبعة قصده فلم يتفق له ذلك ، لكن كتبه كانت تصل الى جده الذى جمعت بينهما الصداقة أثناء اقامته بمصر وكان أبوه وعمه يشتغلان عليه ، فلا غرو ان جاءت ترجمة ابن أبى أصيبعة اكمل وادق ترجمة كتبت عنه . وانما رآه فى آخر اقامة لموفق الدين فى دمشق .

ومن حلب قصد بلاد الروم . وأقام بها سنين عديدة فى خدمة الملك علاء الدين داود بن بهرام صاحب ارزنجان فحظى عنده بمكانة عظيمة . ولم يزل فى خدمته الى أن استولى على ملكه صاحب ارزن الروم وهو السلطان كيقباذ بن كيخسرو ابن قلج ارسلان ثم قبض على صاحب ارزنجان ولم يظهر له خبر .

وفى ١٧ ذى القعدة سنة ٦٢٥ توجه موفق الدين الى ارزن الروم .

وفى ١١ صفر من سنة ٦٢٦ رجع الى ارزنجان من ارزن الروم .

وفى نصف ربيع الأول سنة ٦٢٦ توجه الى كماخ .

وفى جمادى الأولى توجه من كماخ الى دبركى .

وفى رجب توجه من دبركى الى ملطية .

وفى آخر رمضان من سنة ٦٢٦ نفسها توجه الى حلب فدخلها فى ٩ شوال ، وعاود التدريس والاشتغال بالطب والتأليف وبقى بها عامين على الأقل اذ هنا اتم كتاب « المدهش فى اخبار الحيوان » سنة ٦٢٨ هـ . وفى آخر هذا العام ، عام ٦٢٨ ، عزم أن يأتى الى دمشق ويقيم بها . « ثم خطر له انه قبل ذلك يحج ويجعل طريقه على بغداد ، وان يقدم بها للخليفة المستنصر بالله اشياء من تصانيفه . ولما وصل بغداد مرض فى أثناء ذلك وتوفى — رحمه الله — يوم الأحد ثانى عشر المحرم سنة تسع وعشرين وستماية (٨ نوفمبر سنة ١٢٣١) ، ودفن بالوردية (١) عند أبيه ، وذلك بعد ان خرج من بغداد وبقى غائبا عنها خمسا واربعين سنة . ثم ان الله تعالى ساقه اليها ، وقضى منيته بها » (ابن أبى أصيبعة ، جـ ٢ ص ٢٠٨) .

مؤلفاته

أورد ابن أبى أصيبعة (جـ ٢ ص ٢١١ — ٢١٣) ثبتا حافلا باسماء مؤلفات موفق الدين عبد اللطيف البغدادى يتضمن ١٧٢ عنوانا بين مقالة صغيرة وكتاب كبير جدا .

وتتوزع بين الأقسام التالية :

١ — اللغة وعلومها (١٣) .
٢ — الفقه (٢) .
٣ — النقد الأدبى (٩) .
٤ — الطب (٥٣) .
٥ — الحيوان والنبات (١٠) .
٦ — الفلسفة بكل فروعها (٤٨) .
٧ — علم التوحيد (٣) .
٨ — التاريخ (٣) .
٩ — الحساب والعلوم (٣) .
١٠ — التعليم (٤) .
١١ — السحر والمعادن (٢) .
ومنوعات .

فاذا نظرنا فى كتبه الفلسفية وجدناها تتوزع بين الالهيات والطبيعيات والمنطق ، وأوفرها حظا من التاليف هو المنطق .

فله فى المنطق وحده الكتب التالية :

١ — مقالة فى كيفية استعمال المنطق — كتبها وهو فى بلاد الروم وأرسلها الى ابن أبى أصيبعة .

٢ — الفصول الأربعة المنطقية .

٣ — مقالة فى الجنس والنوع — اجاب بها فى دمشق سؤال سائل فى سنة ٦٠٤ هـ .

٤ — كتاب فى القياس ، خمسون كراسا ، ثم أضيف اليه « المدخل » ، و « المقولات » و «العبارة» و « البرهان » فجاء مقداره اربعة مجلدات .

٥ — « ايساغوجى » — مبسوط .

٦ — كتاب « الثمانية المنطقية للفارابى » ويبدو انه تلخيص لكتب الفارابى الثمانية فى المنطق .

(١) الوردية : « مقبرة ببغداد ، بالجانب الشرقى مشهورة » (مراصد الاطلاع ١٤٣٣/٣) ؛ « مقبرة ببغداد بعد باب أبرز من الجانب الشرقى ، قريبة من باب الظفرية » (ياقوت : معجم البلدان ، بيروت جـ٢ ص ٣٧١) .

٧ ـ شرح الأشكال البرهانية من « ثمانية أبى نصر » .
٨ ـ مقالة فى تزييف الشكل الرابع .
٩ ـ مقالة فى تزييف مايعتقده أبو على ابن سينا من وجود اقيسة شرطية تنتج نتائج شرطية .
١٠ ـ مقالة فى القياسات المختلطات .
١١ ـ « باريرِ مانياس » ـ مبسوط .
١٢ ـ مقالة فى تزييف المقاييس الشرطية التى يظنها ابن سينا .
١٣ ـ مقالة اخرى فى (نفس) المعنى ايضا .
١٤ ـ كتاب الثمانية فى المنطق ـ وهو التصنيف الوسط .
١٥ ـ مقالة فى الأقيسة الوضعية .
١٦ ـ مقالة فى أجزاء المنطق التسعة ـ مجلد كبير .
١٧ ـ مقالة فى القياس .
١٨ ـ مقالة على جهة التوطئة فى المنطق .
١٩ ـ حواش على كتاب « البرهان للفارابى » .
أما فى الطبيعيات فله :
٢٠ ـ الطبيعيات من « السماع » الى آخر كتاب « الحس والمحسوس » ـ ثلاث مجلدات .
٢١ ـ كتاب السماع الطبيعى ـ مجلدان .
٢٢ ـ كتاب آخر فى الطبيعيات من « السماع » الى كتاب « النفس » .
٢٣ ـ مقالة فى النهاية واللانهاية .
٢٤ ـ مقالة موجزة فى النفس .
٢٥ ـ مقالة فى العادات .
٢٦ ـ تهذيب مسائل « مابال ؟ » لأرسطوطاليس
٢٧ ـ كتاب آخر فى فن مثله .
٢٨ ـ مقالة فى الحواس .
٢٩ ـ مقالة فى الرد على ابن الهيثم فى المكان .
وله فى الالهيات :
٣٠ ـ مختصر فيما بعد الطبيعة .
٣١ ـ مقالة فى المِلَل .
٣٢ ـ رسالة فى الممكن .
٣٣ ـ مقالة فى معنى الجوهر والعرض .
٣٤ ـ الكلمة فى الربوبية .
٣٥ ـ كتاب الحكمة العلائية ـ ذكر فيه اشياء حسنة فى العلم الالهى ، والف كتابه هذا لعلاء الدين داود بن بهرام صاحب ارزنجان ـ ومن هنا جاء اسمه .

٣٦ ـ مقالة فى الرد على اليهود والنصارى .
٣٧ ـ مقالتان فى الرد على اليهود والنصارى .
اما الكتب الجامعة بين اقسام الحكمة الثلاثة : المنطق والطبيعيات والالهيات فهى :
٣٨ ـ تأريث الفِطَن فى المنطق والطبيعى والالهى .
٣٩ ـ الكتاب الجامع الكبير فى المنطق والعلم الطبيعى والعلم الالهى ـ وهو زهاء عشر مجلدات ، التأم تصنيفه فى نحو نيف وعشرين سنة .
وله فى السياسة والأخلاق :
٤٠ ـ مسألة فى التنبيه على سبيل السعادة .
٤١ ـ مقالتان فى المدينة الفاضلة .
٤٢ ـ مقالة فى السياسة العملية .
٤٣ ـ العمدة فى أصول السياسة .
٤٤ ـ مقالة فى القدر .
٤٥ ـ عهد الى الحكماء .
٤٦ ـ المراقى الى الغاية الانسانية ـ ثمانى مقالات .
٤٧ ـ حكم منثورة .
٤٨ ـ تهذيب كلام أفلاطن .
ماذا بقى لنا من هذه الكتب ؟ فيما نعلم حتى الآن لم يبق غير كتابين :
أ) الأول هو فى علم ما بعد الطبيعة ، المذكور هنا تحت رقم ٣٠ ، وقد ورد لنا فى مخطوطين : الأول هو المخطوط المجموع ، برقم ١١٧ حكمة تيمور ويشتمل على هذا الكتاب فيما بين ص ١٦ الى ١٧٨ وتاريخ نسخه فى أوائل شعبان سنة ١٩٣٦ وقد نشرنا شطرا كبيرا منه فى كتابينا : « الأفلاطونية المحدثة عند العرب » (ص ٢٤٨ ـ ص ٢٥٦ القاهرة سنة ١٩٥٥) و « أفلوطين عند العرب » (ص ١٩٩ ـ ص ٢٤٠ القاهرة سنة ١٩٥٥) عن هذه النسخة . و النسخة الأخرى توجد فى استانبول .
ويلاحظ أن الناسخ اختصر فيها وعدل ، ولهذا لا تعد نسخة كاملة لكتاب البغدادى هذا.
ب) والكتاب الثانى هو « مقالة فى الحواس ، ومقالة ثانية فى « المسائل الطبيعية » ويوجد منه نسخة فى الاسكوريال (فهرست دارنبور برقم ٨٨٩) .
والكتاب الأول : « مختصر فيما بعد الطبيعة » ، قصدمنه البغدادى أن يكون متوسطا بين المبسوط

والمختصر، لانه سبق له إن الف قديما كتابا فى علم ما بعد الطبيعة فجاء مبسوطا اى وأسعا، وقد كرر فيه المعانى تكرارا طويلا يكاد أن يمله القارىء .

والذى دعاه الى تصنيف هذا الكتاب انه وجد لابن سينا – خصمه اللدود فى الدور الثانى من حياته – تصانيف تخالف راى المشائيين، ولا يعود منها القارىء بفائدة، لهذا رأى تصنيف هذا الكتاب الذى سيعتمد فيه خصوصا على الفارابى . وهو يبدأ الكتاب فعلا بنقل مقالة لأبى نصر ذكر فيها الفارابى اغراض « مابعد الطبيعة » لأرسطوطاليس .

ويأخذ موفق الدين فى عرض موضوعات مابعد الطبيعة، ويكرر الكتاب على أربعة وعشرين فصلا، التسعة عشر فصلا الأولى منها تتابع كتاب « ما بعد الطبيعة » لأرسطو طاليس، والفصل العشرون مقتبس من « كتاب ايضاح الخير » لأبرقلس وإن كان قد نسب عند العرب الى ارسطو، والفصول الأربعة الباقية كلها فى « أثولوجيا » وهو علم الربوبية، وقداستخلص أكثرها من كتاب « أثولوجيا » المشهور المنسوب الى ارسطو وهو فى الحقيقة فصول منتزعة من « تساعات » أفلوطين .

وفى الفصل الأول يتحدث عن كيفية اكتساب العلم وامكان ذلك، ويتبين ان الشىء لا يعلم العلم اليقين الا من جهة أسبابه . ولذلك كان علم الأسباب واجبا . ثم يبين فى الفصل الثانى ان العلل متناهية ولا يمكن أن تتسلسل الى غير نهاية . ولو لم تكن متناهية لما تعلق بها علم . والقول بعلل تتمادى الى غير نهاية يلزم منه محال من وجوه كثيرة اخذ يبينها، وفى ثنايا ذلك البيان يتعرض لمسائل رئيسية فى نظرية المعرفة مثل : هل مبادىء البرهان اقدم من مبادىء الجوهر، أو الأمر بالعكس ؟ ثم : هل سوى الجواهر المحسوسة جواهر أخرى غير محسوسة ؟ ومسئلة : لا علم الا بالكلى، بحيث لو لم يكن ها هنا كليات لم يكن علم ولا صناعة ولا حد ولا برهان . ثم الهوية والواحد، والموجود والواحد، اى هذان الحدان المتعاليان اللذان تعرض لبحثهما أول من تعرض افلاطون .

وفى الفصل الثالث يستعرض المعانى الرئيسية التى يتألف منها علم ما بعد الطبيعة : العلة، الاسطقس، الطبيعة، الضرورى، الواحد، المقولات، النسبة، التشابه، الهوية، الموجود، الذات، الهوهو، القبل والبعد، الجوهر، الكيف، القوة والفعل، التام والناقص، النهاية، الأين، المتى، ينفعل، العدم، فى الذى له (من أجله)، فى الذى من الشىء، فى من أجل، فى الكل والجزء والكلى والجزئى .

والفصل الرابع فى احصاء موضوعات علم مابعد الطبيعة، وهى : الموجود المطلق ولوازمه وتوابعه، ومبادىء الوجود بما هى كذلك مثل الواحد والموجود والكثير والاشتراك والاختلاف .

والخامس يتناول « اقسام الموجود الحقيقى، لا الذى بالعرض، والاشارة الى قوانين فى الحدود » .

والسادس فى الحدود ومبادئها، فيتحدث عن حدود البرهان، وأجزاء الحد .

وفى الفصل السابع يتكلم عن الأسباب الأربعة وابطال المثل الأفلاطونية .

ويخصص الفصل الثامن للكلام عن الصور : حدها وكيفية اتحادها بالهيولى، ويبحث : هل الصور المجردة من المواد، والتى هى فى المواد – شىء واحد من كل وجه ؟ أو من وجه دون وجه ؟ وهل الصور الكلية هى قبل، أو الأجزاء التى تتجزأ اليها وهى بسائطها المنتزعة من الكليات ؟

والفصل التاسع فى ان الحدود للكليات لا للأشخاص الدائرة، وفى خلال ذلك يتناول مسألة : لأى سبب صار الحد يدل على شىء واحد، وهو مؤلف من معان كثيرة ؟

والفصل العاشر فى جمل ما سيق فى الحدود والمواد والصور، وفى القوة والفعل .

والحادى عشر فى الواحد والكثير والغير والخلاف والضد والمقابل .

والثانى عشر فى الأجزاء التى لا تتجزأ واستقصاء الكلام فيها .

وأما الفصل الثالث عشر ففيما تتضمنه مقالة اللام ان الفلسفة الأولى هى النظر فى الموجود المطلق، وفى مبادئه وعلله . فيذكر أن الجوهر هو الموجود بالحقيقة « وهو أولى بالوجود وهو أشرف أجزاء الجملة واولها، وأما الكم والكيف وسائر المقولات فهى توزن (!) ليس لها الوجود المطلق (ص ١١٠) بل وجودها فى الجوهر وبالجواهر » . وينتهى الى القول بأنه لا يقال ان الله تعالى حياة دائمة وبقاء سرمديا « لأن ذلك يوجب التعدد، بل نقول : الله سبحانه الحياة، وهو البقاء، وهو الحسن كله، وهو الخير المحض، لانه البسيط المطلق :

فذاته هى صفته ، وصفته هى فعله . فقد تبين لنا بما قلنا : وجود جوهر أزلى غير متحرك مباين لجميع الموجودات مباينة بالذات والحقيقة .. وان كانت العلة الأولى واحدة غير متعددة فالعالم واحد غير متعدد » .

وفى الفصل الرابع عشر يتناول « علم الهيئة المتصل بمقالة اللام » اى الفصل الثامن من مقالة اللام الذى يتحدث عن الأفلاك وعقول الأفلاك وينتهى الى ان « الحركة الذاتية البسيطة لجميع الأجزاء السماوية خمس وعشرون حركة ، واما حركتها على سبيل الاستتباع فاثنتان وخمسون ، وجميع ذلك سبع وسبعون حركة . فالفلك الواحد انما له حركة واحدة بسيطة ، وفلك الثوابت (له) حركتان : ذاتية بطيئة ، واخرى تابعة للسريعة . واما زحل والمشترى والمريخ فلكل واحد منها تسع حركات : ثلاث ذاتية بسيطة ، وست مضاعفات ، وللشمس خمس : اثنتان بسيطتان ، وثلاث مضاعفات ، والزهرة وعطارد والقمر لكل واحد منها اربع عشرة حركة : اربع بسائط وعشر مضاعفات ـ وذلك سبع وسبعون حركة . ومن وجه آخر : لزحل والمشترى والمريخ والقمر اربع وعشرون حركة خاصية ، لكل واحد منها ست حركات : منها ذاتية ، ومنها بالاضافة . وللشمس ثنتان ، وللزهرة ثمان ، ولعطارد تسع حركات ، والحركة اليومية ، وحركة الثوابت فذلك خمس واربعون حركة ، وينضاف اليها حركة الخفة والثقل لما دون فلك القمر ، وذلك سبع واربعون حركة ، وقد يضاف اليها حركات الأفلاك الثمانية بالقياس الى فلك البروج فيصير ذلك خمس وخمسون حركة » .

ومن هذا نرى انه تجاوز ما ورد فى الفصل الثامن من مقالة « اللام » واستعان بمعطيات علم الفلك بعد ارسطو .

وفى الفصل الخامس عشر تكلم عن الحركة والضد والغاية وسائر الأسباب .

والسادس عشر فى سريان القوة والنظام من المبدأ الأول ، ويتناول أربعة مطالب : العلة الأولى وأى الأفعال فعلها ، وأى نحو ـ الى آخر العوالم ـ من انحاء الحركة يتحرك الجسم المتحرك عنها ، ومن أجل ماذا صارت حركات الجسم كثيرة مختلفة ، وهل الأشياء التى تتكون فيما دون فلك القمر من أجل حركة هذه الأجسام عن اختيار ومعرفة .

والسابع عشر فى كيفية نفوذ التدبير من العالم الأعلى الى العالم الأدنى . وهنا نراه ينقل عن كتاب « التدبير » المنسوب الى أرسطو فى أول الفصل فيقول : « قال الحكيم فى كتاب التدبير ان علة كون الأشياء الواقعة تحت الكون وحفظها ودوامها فى صورها هى الاجسام الشريفة السمائية . ونقول : ان ذلك يظهر ويتبين فى الكواكب أكثر من جميع الأجرام السمائية ، وخاصة الشمس ، فان مقاديرها ومقادير بُعْدها ومقادير حركاتها ومقادير اوضاعها ونسب بعضها من بعض لو تغير شىء منه لبطل عالم الكون أو نقص نقصانا ظاهرا .. »

ويعقد الفصل الثامن عشر فى العناية الالهية قائلا ان عناية الله سبحانه سارية فى العالم الاعلى والعالم الأسفل حتى لاتفادر شيئا يستحق رتبةمن الكمال. والعالم الأعلى نصيبه من هذه العناية أعظم قسطا بقدر استئهاله « وذلك بغير متوسط ، اما العالم الأسفل فقسطه منها أقل من ذلك كثيرا لأن مادته لا تحتمل أكثر من ذلك .

والفصل التاسع عشر فى الاستطاعة . فيذكر ان الانسان أكرم الأشياء وتكريمه بالروية والارادة . وأما أن للانسان « روية واستطاعة فهو من الظهور فى مرتبة لا يحتاج معها أن نقول بأقاويل قياسية لأنه ظاهر جدا ، وربما احتاج بعض الناس أن ينبه عليه تنبيها بأمثلة فقط . ولو لم تكن له استطاعة لم توضع النواميس والشرائع ، ولم يوجد مدح ولا ذم ولا ثواب ولا عوض ولا أمر ولا نهى ولا تأنيب ولا اكرام ولا مشاورة ولا ندامة . فهذه الأشياء كلها تشهد بأنه لا شىء أخص بالانسان من الاستطاعة » (ص ١٣٨) .

أما الفصل العشرون فهو تلخيص لكتاب « ايضاح الخير » .

والفصول من الحادى والعشرين حتى الرابع والعشرين تلخيص لكتاب « أثولوجيا » كما ذكرنا من قبل .

***

وكان البغدادى ، كما يقول ابن أبى أصيبعة ، شديد العناية بكتب أرسطوطاليس وألفهم لمعانيها وتدريسها للناس ومنهم عم ابن أبى أصيبعة . وابتدأ فى الفلسفة بكتب ابن سينا ، ولكنه سرعان ما كفر بها وعدل عنها الى كتب أبى نصر الفارابى ، فتوفر عليها دراسة وشرحا وتلخيصا ، كما يظهر من عنوانات

مؤلفاته ، وبدأ فى الحملة على ابن سينا ، فهاجمه فى مسألة الأقيسة الشرطية الخالصة أى التى تنتج نتائج شرطية خالصة وخص هذا الموضوع ببحثين على الأقل ان لم يكن ثلاثة .

وكم كنا نود أن يبقى لنا ولو بعض كتبه فى المنطق ، وبالأخص كتابان يبدو من عنوانها انهما يتناولان أمرا خطيرا ، وهما : « مقالة فى تزييف الشكل الرابع » ، و « مقالة فى تزييف ما يعتقده أبو على ابن سينا من وجود أقيسة شرطية تنتج نتائج شرطية » . فالمقالة الأولى تثير مشكلة من أطرف المشاكل التى لا يزال يعنى بها المناطقة حتى اليوم ، وهى : هل يوجد شكل رابع مستقل عن الأشكال الثلاثة الأولى للقياس ؟ ونحن نعلم كيف تعاقب على حلها المناطقة الأوربيون فى النصف الأخير من القرن الماضى ومستهل هذا القرن ، وكيف أنهم انتهوا الى ما انتهى اليه صاحبنا عبد اللطيف البغدادى من تزييف الشكل الرابع . ولهذا كم كنا نشتاق الى معرفة كيف زيف هو الشكل الرابع وماذا كانت حججه ، ومن يدرى ! فلعل هذه المقالة لو وجدت لأغنت لاشلييه وجوبلو عن الخوض فى هذه المسألة ! ومن يدرى لعل حججه وحججهما متشابهة فى هذا الباب !

والمقالة الثانية تؤذن باصالة وعمق ادراك منقطعى النظير ، لأن مشكلة الأقيسة الشرطية التى تنتج نتائج شرطية من المشاكل التى تسبب فى وجودها ابن سينا وقد أثيرت فى العصر الحديث ، أثارها كينز (« دراسات وتمرينات فى المنطق الصورى » ، بند ٣٠١ ـ راجع كتابنا : « المنطق الصورى والرياضى » ص ٢١٣ وما يليها) وابيرفك وزجفرت وچفنز ، كما أثيرت بين المناطقة العرب انفسهم . وأصح الآراء اليوم هو الذى يقول بمثله صاحبنا عبد اللطيف البغدادى من تزييف هذا النوع من الأقيسة الشرطية التى تنتج نتائج شرطية لأن معظمها مناف للطبع ، شكلى لفظى محض .

وكل هذا يزيد فى حسرتنا على ضياع هذه الكتب والأبحاث الأصيلة فيما يبدو من عنواناتها .

***

ونختم هذا الحديث بعرض آراء له فى التعلم والتربية تكشف عن خبرة فائقة ، وقد أوردها ابن أبى أصيبعة نقلا عن خط موفق الدين :

يرى البغدادى ألا تؤخذ العلوم من الكتب ، مهما وثق الانسان بقوة فهمه بل على المرء ان يأخذها عن الأساتذة فى كل علم يطلب اكتسابه ، ولو كان الأستاذ ناقصا فليأخذ عنه ما عنده حتى يجد أكمل منه .

واذا قرأ المرء كتابا فعليه ان يستظهره ويملك معناه ويتوهم أن الكتاب قد عدم ، واذا اشتغل بكتاب فلا يشتغل بآخر معه .

ومن رأيه الا يشتغل المتعلم بعلمين دفعة واحدة بل يواظب على العلم الواحد سنة أو سنتين أو ما شاء الله . فاذا قضى منه وطره انتقل الى علم آخر .

ولا يحسبن المرء أنه اذا حصّل علما فقد اكتفى ، بل يحتاج الى مراعاته لينمو ، ومراعاته لا تكون الا بالمذاكرة والتفكر .

واذا تصدى المعلّم لتعليم علم أو للمناظرة فيه فلا يَمْزُجْ به غيره من العلوم ، فان كل علم مكتفٍ بنفسه مستغنٍ عن غيره .

وينبغى على العالم ان يكثر من اتهامه لنفسه ولا يحسن الظن بها ، أى عليه أن يتشكك فى معلوماته ، وأن يعرض آراءه على العلماء « ومن لم يعرق جبينه الى أبواب العلماء لم يعرق فى الفضيلة ، ومن لم يخجلوه لم يبجله الناس ، ومن لم يبكتوه لم يسود ، ومن لم يحتمل ألم التعلم لم يذق لذة العلم ، ومن لم يكدح لم يفلح » (ابن أبى أصيبعة ، ج ٢ ص ٢٠٩) .

ولقد يبدو بعض هذه الآراء فى التربية غير متلائم مع روح هذا العصر ، ولكنها كانت من غير شك زبدة تجارب فى التربية الذاتية امتخضها هذا المفكر الفذ وصاحب المنهج العلمى الدقيق الذى قال ان « الحس أقوى دليلا من السمع » (« الافادة والاعتبار » ص ٢٧٣ من نشرة هوايت ، اكسفورد سنة ١٨٠٠) أى أن الملاحظة العلمية أصدق من كل قول مهما كانت منزلة صاحبه من العلم « فان جالينوس وان كان فى الدرجة العليا من التحرى والتحفظ فيما يباشره ويحكيه فان الحس أصدق منه » .

أفلا ترن فى أسماعنا هذه العبارة وكأنها لديكارت أو بيكون !

نعم ! لقد كان موفق الدين عبد اللطيف البغدادى متحليا بكل خصائص الروح العلمية بأحدث وأوسع ما لهذه الكلمة من معنى .



المجتمع الريفى ... ومناهج تنميته

للدكتور انور المفتى

(ملخص محاضرة القيت بمؤتمر التنمية بالمركز القومى للبحوث الجنائية والاجتماعية)

سأحاول هنا أن ألخص المبادىء التى تبلورت حتى أخذت بها لجنة بحوث القرية بوزارة البحث العلمى كمناهج فى محاولاتها المبتدئة فى دراسات التنمية الريفية .

ونحن نرى أننا ـ فى هذا الوقت بالذات ـ فى أشد الحاجة مساسا الى التشاور فى مناهج تنمية المجتمع الريفى لأكثر من سبب :

١ ـ تعددت الجهود التى تبذل للأخذ بيد المجتمع الريفى واختلط الأمر بين الخدمات ومحاولات التنمية ، فهناك قرى تبنى من جديد ، وتخطيطات لبناء أخرى غيرها مما قدر له آلاف الملايين من الجنيهات .. ونسمع بين حين وآخر عن قيام ٤٠٠٠ ناد قروى تبدأ فى عام واحد ، أو عن مشروع « اخدم قريتك » الذى ينتظم الطلاب جميعا . أو عن التصنيع الريفى العام والتسويق التعاونى العام ..

كل هذا يحملنا على التفاؤل والحذر معا .. التفاؤل لأن الشعور بحاجة الريف الى نهضة سريعة معوضة ، قد بدأ يغزو ويحتاج الى الضمير العام .

أما الحذر فسببه أن جهودا ينقصها **التنسيق ووحدة الفلسفة والمنهاج** ـ ربما أدت الى أضرار ليس أهمها ضياع الجهد والثقة والمال ، مهما حسنت النيات ومهما بذل من جهود .

٢ ـ هناك أكثر من مصدر للتفاؤل بأن الوقت قد أصبح أكثر ملاءمة لتنمية المجتمع الريفى فى مصر .

(أ) لما ينتظم البلاد وخاصة المجتمع الريفى من تغيرات اقتصادية واجتماعية جذرية .

واننا نعتقد أن الواجب الأول على منظمات الاتحاد الاشتراكى فى الريف أن تقوم بالدور الحاسم فى التنمية على أن تمنح الفرص فى التوجيه والتوعية والمساعدة فى هذا السبيل

(ب) **ظهور الحكم المحلى** : وربما كان هذا نقطة تحول بالغة الأثر ، وخاصة عندما تتطور هذه الادارة التطور المرموق ، أى عندما تبدأ خطط الاصلاح المحلى من القاعدة الى أعلى عندما تبدأ من القرية :

والا كيف يتخيل أكثر الناس سذاجة امكان النهوض بمجتمع ريفى صغير عن طريق اتصالات وزارية متعددة فى العاصمة فى وزارات ربما لم تسمع قط باسم هذه القرية من قبل ٠

المناهج :

١ ـ **تنمية الخدمات** : « تنمية بسواعد أبناء القرية لا خدمات تمنح لهم » ٠

الخدمات : هى ما تقدمه الدولة للناس مما لا يقدرون عليه عادة فرادى أو جماعات ٠ وهى تمتاز بما يساندها من قوى الدولة والاعداد تمتاز بالدوام والاستقرار ولكنها تحمل من العيوب ما هو أصيل ـ من طبيعة تكوينها ـ لأن الخدمات تخطط من أعلى عادة ، وتنحدر تدريجيا الى درجة من الروتينية كثيرا ما تفقدها روح الخدمة التى أنشئت من أجلها ٠

هنا تبدو أهمية تنمية المجتمع ، **فهى تبدأ من حيث تنتهى الخدمات ٠**

التنمية هى بناء الناس ليبنوا قراهم وحياتهم من جديد ، أى هى اثارة الغيرة والتوثب لحياة فيها نشاط وفيها رخاء ٠ هى التمهيد **لمولد ارادة القرية** ـ ارادتها فى حياة أفضل ـ مع عمل مشترك تسوده **روح الفريق ٠**

الخدمات تبدأ فى مكاتب الحكومة والتنمية تبدأ فى عقول الناس ٠

هذه ليست تعبيرات شعرية ولكنها مناهج للعمل ، بدون أن يكون للاهالى دور رئيسى هام فى خطوات التقدم والتنمية ، لا أمل فى أن نعبر الهوة الموجودة عادة بين الروتين الحكومى وبين مصالح الناس ٠٠ هذا هو أقصر السبل لزيادة كفاءة الخدمات ٠٠

بدون تنمية واعية ، ما أسهل أن تنقلب الخدمات الى مجرد صور باهتة ، تكاد تقتصر فائدتها على أنها مصدر رزق لمن يقوم بها من موظفين ٠

والتنمية فيها من **المبادأة** ، ومن **التطور المستمر** ومن الارتباط بالأهالى واثارة الوعى لديهم وبناء ثقتهم بأنفسهم وتعودهم الاعتماد على الذات ما لا يمكن أن ترقى اليه أية خدمات من الدولة ٠

وعلى أهمية التقدم المادى الذى ترمى اليه التنمية فان الطريقة والأسلوب التى تتم بها تأتى فى المقام الأول ـ أى أننا يمكننا أن نقول أنه ليس من المهم ما يعمل بقدر ما يهم كيف يعمل ، وليس هناك فائدة كبيرة من خدمات تتضح لمجموعة سلبية من الناس ليس لها يد فى اقتراحها أو تكييفها ، أو العمل عليها أو الاحتفاظ بها ٠

٢ ـ ولعل من أهم وسائل التنمية تقوية الأجهزة المحلية وأهمها : مجالس القرى ، والجمعيات التعاونية ، وكيفية التنسيق بين هذه الأجهزة وزيادة كفاءتها مجال هام للدراسة والبحث ٠ وبالتوسع فى اختصاصات الهيئات التعاونية يمكن تغطية مساحات هائلة من التنمية ـ كالتعاون فى المرافق والاسكان وتحسين البيئة والتسويق ٠٠ وبالتجربة نرى أن القرية دائما أقدر على تلمس الطرق لحل مشاكلها من أية جهة أخرى ، ولذلك يجب أن يبدأ التخطيط دائما من القرية ٠

٣ ـ **الاهتمام بالعنصر البشرى :**

اعداد العنصر البشرى للمساعدة على التنمية من الأمور العسيرة اذ لايكفى الالمام بمواضيع التنمية ، ولكن يجب التدرب على المناهج والأساليب ، ويجب توافر صفات فى هؤلاء المبعوثين لا تتاح لكثيرين يجب توافر روح القيادة مع لين العريكة والاقناع ، وأن تبث فيهم روح يتمثل فيها كل جلال الرسالة التى يقومون بها ٠٠ يجب أن يكونوا وراء كل نشاط للتنمية ، وأن يسود علاقاتهم مع القادة المحليين روح التآخى وروح العمل كفريق ٠

ويلاحظ أنه اذا طغى على هؤلاء المبعوثين شعور بعدم الانصاف أو عدم التقدير مع ما فى عملهم الحقلى من مشقة انقلبت الآية وربما أصبحوا معاول هدم فى عملية التنمية ٠

ومن حسن الطالع أن عندنا مؤسسة راسخة راسية الأركان فى سرس الليان تقوم بهذه المهمة الشاقة وهى اعداد العنصر البشرى ٠

أما عن مستوى هؤلاء المبعوثين فهذا موضوع بحث هام فذوى المؤهلات العليا قليلا ما يصمدون للتجربة ـ وذوى المؤهلات المتوسطة ينقصهم وقار السن وسعة الأفق ليكونوا رائدين حقيقيين ٠

وربما قمنا ـ مع مركز سرس الليان ـ بتجربة ترمى الى ارسال بعثات من القادة المحليين ـ بعد اختيارهم لكى يلموا بأساليب التنمية حتى يكونوا

دعامة للتنمية فى قراهم بعد ذلك التدريب .

٤ – التكامل والتدرج فى التنمية :

مشاكل القرية والمجتمع الريفى من التشابك بحيث لا يمكن حل كل مشكلة على حدة . وربما كان خير وسيلة لتحسين الصحة فى قرية ما هو زيادة الدخل فى هذه القرية ، وربما ضاعت جميع الجهود فى التنمية اذا كان تزايد النسل أسبق فى اهدار ما كسبه المجتمع من هذه التنمية .. وهكذا .

والنمو فى أى كائن – اذا كان فى اتجاه واحد – يؤدى الى مسخ مشوه ، وكذلك فى المجتمع لا بد من تكامل فى التنمية وتناسق بين النواحى الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية والصحة وهكذا.

وهنا تبدو ظاهرة هامة – وهى اذا كانت **الخدمات** وتخطيطها هى واجب الوزارات المركزية الأول ، كانت التنمية – بتشابكها وتعدد الاختصاصات فيها والتدخل فى التنفيذ – عملية لا يمكن أن ترعاها سوى هيئة محلية متعددة الاختصاصات ، أعنى الحكم المحلى وأجهزته ، على أن تنبع خطط التنمية – من القرية – وأن تكون الأولويات فى هذه الخطط من اختيار القادة المحليين وتوقيتهم – مع مساندتهم بهيئات واعية يكون مهمتها الرئيسية بعد ايقاظ القرية أن تجلب كل ما يمكن من تقدم علمى وفنى الى القرية وتبسطه وتكيفه حتى يمكن للمجتمع المحلى أن يأخذ به ويفيد منه .. وأن تساعد على ظهور بعض مهارات محلية حتى تشعر القرية بالاكتفاء الذاتى . ومن الظواهر ذات الدلالة أن اختيار القرية قليلا ما يخطىء ، وأن ما يزيد الدخل فى القرية يكون له الأولوية فى العادة **وأن المشروعات الناجحة فى عمليات التنمية هى التى** تحمل فى طبيعتها عناصر البقاء الذاتى .

والتدرج خير ما توصف به عملية التنمية المتطورة لأن الطفرة السريعة لا تخرج عن احتمالين هما أكثر ما نخشاه فى عمليات التنمية وما نتجنبه.

الاحتمال الأول : أن تنقلب الى خدمات تعتمد كلية على المساعدة الخارجية لمجموعة سلبية من السكان، وتهدف لتقدم المجموعة البشرية التى تقدم لها هذه الخدمات ، مما يضيع الموازنة الدقيقة الواجبة بين المساعدات الخارجية والتطوع النابع من القرية .

الاحتمال الثانى : أشد ضررا أن تتحول الحركة الى **حملات** ، أى الى دعوة حماسية عاطفية جماعية تحرك الكتل الشعبية بوسائل الاعلام مع مبالغات براقة ، ومحاولة القيام بالتنمية بالجملة وهذه الفورات لا تؤدى الى تنمية مجتمع أو تقدم حقيقى .

٥ – **العائد المشترك** ، أى لا تحتكر فوائد التنمية فئة من الناس .

٦ – **مركز المرأة** – التركيز على مكانة المرأة فى المجتمع .

٧ – معالجة المشاكل الناتجة عن التنمية :

أى تغير فى طرق المعيشة – ولو الى أحسن – يحدث قلقا نفسيا قد يؤدى الى نتائج عكسية .. ومهما اختلفت تعاريفنا الفلسفية فى ماهية السعادة، فان الأرجح أنها موازية للرضا . وليس من حقنا **أن نسلب مجتمعا ما سعادته وشعوره بالرضا** لكى نطبق عليه ما نعتقد أن فيه فائدته وفيه تقدمه .. ومن هنا تبدو خطورة فلسفة التنمية كمنهاج يستلزم رضا الناس واقبالهم واشتراكهم .

ومن المشاكل التى لمسناها مشكلة المصنع القريب من القرية وتحول جزء من سكانها الى عمال وكيف يكون ذلك مثارا لمشاكل عديدة .

وكذلك الاتجاه الى انحراف بعض القيم المتأصلة **فى المجتمع الريفى وخاصة عند انتشار وسائل** الاعلام . وربما ساعد على هذا أن القرية لا ترى الوجه الجاد للمدنية وما فيها من عمل شاق كادح ، انها دائما ترى الناحية اللاهية العابثة . ولذلك كان على أجهزة الاعلام أن تعمل لهذا من الآن ألف حساب .



« باقات من الازاهير تخفى وراءها فوهة بركان »
بودلير

فى صبـــاح ١٣ اغسطس ١٨٦٣ ، بينما كانت اجراس كنيسة سان سولبيس ترسل دقاتها الفضية مع أشعة الشروق الوردية ، كان الفنـــان ديلاكروا يلفظ انفاسه الاخيرة ، لم يعد يقوى على الكلام بعد أن اوصى خادمته العجوز جينى ، بالا يقام تمثال على قبره بل يكتفى بزرع الازهار ذات الالوان الحـارة الزاهية بحيث تصبح مقبرته لوحـــة اخيرة تردد انشودة اللون التى كثيرا ما هزت نغماتها القـوية نفسه الطموحة الى الحب والجمال .

وعندما شعر الفنان وهو يحتضر أن سحابة مظلمة بدات تغشى عينيه وان ملامح وجه جينى اخــذت تختلط وتتلاشى أغلق جفنيه واطلق الفنان مرة أخيرة لمخيلته الفياضة فانبعثت من جديد تلك الاشـــباح والاطياف التى كانت تطارده فى مطلع الشباب وتلح عليه بأن يمنحها الحياة بلمسات فرشاته السحرية . ما اجمل هذه الساعات التى كان يقضيها فى قراءة دانتى وشيكسبير وجوتيه وولتر سكوت وبيــرون باحثا عن موضوع للوحاته بل باحثا عن صورة لنفسه المترجحة بين الطموح واليأس ، بين النشوة والحزن ها هما دانتيه وفرجيل فى الجحيم ، استمع الى حديث هاملت وهوراسيو فى المقبرة ، الا يؤلمك منظر أوفيليا وهى تنتحر لتتحد أخيراً بصورتها الطاهرة . الا تهز مشاعرك مشاهد البطولة فى حرب تحـرير اليونان من طغيان الاتراك ، انها الحرية التى تقـود الشـعوب لتحطيم قيود الاستعباد .

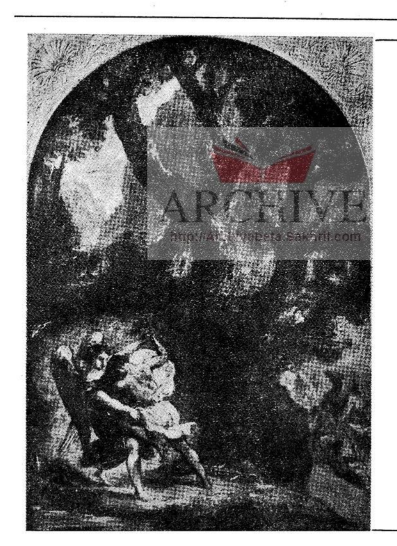
وهاهى النيران تندلع والدماء تسفك فى جـــو من الرعب والعنف والاضطراب : مذابح خيـــو ، موت سردنبال ، موقعة تايبورج . هل كانت نفسك لايبهزها الا اللون الاحمر ، لون النيران والدماء ، ولكن انظر هاهى ارض المغرب وسماؤها الصافية ، ماأنبل الفارس العربى ممتطيا صهوة جواده الاصيل ! ولكن سرعان ماتتفوق نفسك الى المشاهد الدامية ، الى مطاردة السباع واقتناصها .. وشعر بموجة طاغية من الحرارة تدب فى عروقه فتحركت أنامله تخط بالقلم انطباعاته فى طنجة واشبيلية والجزائر .

واخذت صور الماضى تتابع وتتلاحق وكلمـا كان المرض يزيد هذا الجسم نحولا كانت نفسه تزداد طموحا وتطلعا الى آفاق جديدة .. وأخيرا بينما كانت اجراس كنيسة سان سولبيس القـريبة من مرسمه ترسل دقاتها الفضـية مع أشـعة الشروق الوردية توقف موكب الذكريات وتقدمت فى هالة من الضوء الساطع الصورة الكبيرة التى رسمها عـــلى احد جدران الكنيسة ، صورة الصراع بين يعقـوب والملاك ، صراع الفنان مع حارس معبد الجمال بل مع من يمتلك سر الجمال ، هى فى الواقع صورة

صراعه الطويل المرير مع الاشباح والاطياف التى ظلت تطارده حتى اللحظة الاخيرة والتى وهبها الحياة من لحمه ودمه ، من نبضات قلبه ووحى خياله ، وعندما فتح عينيه للمرة الأخيرة رأى صورته التى رسمها لنفسه ، الصورة التى وهبها لخادمته العجوز (١) ، تبتسم وتقول له انك كنت حقا جديرا بمصارعة ملاك الجمال .

(١) بعد وفاة ديلاكروا اهدت جينى هذه الصورة الى متحف اللوفر .

واليوم بعد مرور مائة عام على وفاة ديلاكروا تحتفل الاوساط الفنية بذكرى هذا الفنان العبقرى الذى كاد يحمل وحده راية الحركة الرومانتيكية فى التصوير ، وظل يدافع عن فنه طوال اربعين عاما منذ أن عرض لوحته الاولى دانتيه وفرجيل فى الجحيم سنة ١٨٢٢ وهو فى الرابعة والعشرين حتى وفاته سنة ١٨٦٣ . انه قاوم بشجاعة الهجمات العنيفة التى شنها عليه النقاد الرسميون والمصورون اتباع المدرسة الاكاديمية مدافعا باصرار واباء عن



يعقوب يصارع الملاك



دانتيه وفرجيل فى الجحيم

حرية الفنان فى التعبير عن رؤيته الخاصة وعن شخصيته الحميمة . وكان رده الوحيد على هجوم أعدائه مواصلة انتاجه الفنى بصدق وعزم واهبا حياته كلها لرسالته الفنية .

ولم يقتصر نشاطه على التصوير بل تعداه الى الادب ، كان شغوفا بمطالعة روائع الفكر والادب والاستماع الى الموسيقى ، ودفعه ميله الى الانطواء الى تدوين تأملاته وانطباعاته عن معاصريه وتعد مذكرات ديلاكروا اليومية من الروائع التى يعتز بها الادب الفرنسى . كان ديلاكروا من القلائل الذين جمعوا بين جمال فن التصوير وروعة الكتابة الادبية وعمق التفكير النقدى ، أى بين قوة الانطلاق فى التعبير واندفاع التلقائية الوثابة وبين القدرة على ضبط هذا الانطلاق واخضاع هذه التلقائية لمنهج دقيق محكم . ولهذا السبب فانه يتجاوز وحده حدود الرومانتيكية ليلتقى مع كبار فنانى عصر النهضة والقرن السابع عشر أمثال ميكل انجلو وفيرونيز وروبنس .

كان اذن ديلاكروا فنانا وأديبا فى آن واحد وكانت ثقافته التاريخية والادبية واسعة عميقة ، غير انه لم يلجأ الى الماضى يحتمى فيه بعيدا عن احداث عصره ، بل كان أيضا حريصا على أن يعيش فى عصره وان يستوحى الاحداث الاجتماعية والسياسية التى كانت تملأ بضجيجها النصف الاول من القرن التاسع عشر . فقد استجاب للحركات الثورية التى كانت تهز فرنسا وبلاد اليونان . وهذا يفسر لنا تنوع مصادر الهامه ، هذا فضلا عن الانطباعات التى جمعها أثناء اقامته فى انجلترا عام ١٨٢٥ وخلال رحلته الى اسبانيا والمغرب والجزائر عام ١٨٣٢ حيث عاد بذخيرة من الرسوم استخدمها فى تصوير عشرات من لوحاته الخالدة ، ابتداء من نساء الجزائر عام ١٨٣٤ حتى لوحاته عن صيد النمور والسباع عام

١٨٥٤ والخيول العربية عام ١٨٦٠ .

ان فن ديلاكروا وان كان يعد نهاية عهد فى تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فانه من جهة أخرى يمهد السبيل للمدارس التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين . والاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته مناسبة طيبة لمحاولة الربط بين الحركات الفنية التى تعاقبت فى القرن التاسع عشر حتى عصرنا هذا . ولاستخلاص مضمون رسالته الفنية والفكرية ، وقبل التحدث عن شخصية الفنان وخصائص فنه ، يجدر بنا أن نوضح معالم الحركة الرومانتيكية فى الادب والفن وان نشير الى ما تميزت به الحساسية فى عهد ديلاكروا .

خصائص الحركة الرومانتيكية

ان ثورة ١٧٨٩ فى فرنسا لم تكن الا ثورة سياسية واجتماعية ولم تؤد الى تغيير عميق فى الادب والفن نعم انها اعلنت ان الفن لم يعد فى خدمة الامير بل فى خدمة جميع المواطنين ، غير ان المدرسة الكلاسيكية التى كان يتزعمها لويس دافيد لم تزد الا قوة ورسوخا وظلت مسيطرة وحدها على ميدان الفن .

ان بذور الثورة على الكلاسيكية والتى وضعها روسو واندريه شينييه ومدام دى ستال وشاتوبريان فى الادب ، وفنان أسبانيا الكبير جويا فى التصوير ، لم تنبت الا بعد سقوط امبراطورية نابليون . وهذه الثورة التى ترمى الى تحرير الفرد والفنان والشاعر تعرف بالحركة الرومانتيكية . ومن الطريف ان نقرر أن رد الفعل الرومانتيكى فى التصوير سبق بحوالى عشر سنوات انفجار الرومانتيكية فى الادب .

ان المقدمة التى كتبها فكتور هوجو لمسرحيته « كرومويل » نشرت عام ١٨٢٧ وفى عام ١٨٣٠ وقعت ما سمى فى تاريخ الادب بمعركة هرنانى ، فى حين ان المعركة بدات تحتدم بين المدافعين عن كلاسيكية دافيد وانصار الحركة الجديدة منذ ان عرض الفنان جيريكو فى صالون ١٨١٩ لوحته الشهيرة « عوامة الميدوزا » .

وهنا يجب أن تطرح السؤال الآتى : هل مفهوم الرومانتيكية فى الادب هو هو فى التصوير ؟ وقبل الرد على هذا السؤال يجدر بنا أن نبحث فى اصل كلمة رومانتيكية romantisme.

يقول لويس ريو (١) Louis Réau. ان كلمة romantic. وردت أولا فى الأدب الانجليزى فى منتصف القرن الثامن عشر وانها كانت تطلق اولا على فن تنسيق الحدائق وان معناها : ما هو جدير بأن يصور ، بأن يوحى فرشاة مصور المناظر الطبيعية التى تتسم بالهدوء والوحشة بحيث تسمح للنفس بأن تستسلم لاحلام اليقظة وان تتمتع بما تثيره الذكريات من عواطف عميقة فياضة ، من أشجان وآمال . ثم أطلق اللفظ بعد ذلك على الآثار الأدبية من شعر ومسرح (١) .

(1) Louis Réaw : L'Ere Romantique. Les arts plastiques. Ed. Albin Michel, Paris, 1949.

(١) اختلف الكتاب عندنا فى تعريف لفظ .romantisme فقيل: رومانتيكية ، رومانتية ، رومانسية . اننا نؤثر رومانتيكية للاسباب الآتية : يجب استبعاد رومانتية لاختلاطها برومانطى عندما نتحدث عن الفن الرومانطى .art roman فى القرون الوسطى والذى سبق ظهور الفن الجوطى .art gothique . أما رومانسية فتفيد النسبة الى نوع من القصص الخيالى .romance ويقتصر استخدامها على الأدب دون الفن . أما الرومانتيكية فهى تشمل فن التصوير والأدب ، واذا اعترض على وجود الكاف فيكفى أن نذكر أن اللفظ الانجليزى الأصل هو .romanticisme وكان الفرنسيون يقولون أحيانا .romantism ثم استقر الراى على استخدام Romantisme .



موت سردنبال (جزء من اللوحة)

واذا عدنا الى اشتقاق الكلمة فاننا نجد الآتي : ان romantique. و romanesque. لهما اصل واحد هو كلمة romanus. التي جاءت منها في اللغة الفرنسية القديمة كلمة romans. ومعناها أولا : لغة الشعب في مقابل اللغة اللاتينية التي كانت لغة الفلسفة والعلم . ثانيا : كتابة شعرية باللغة العامية . ومن romans. جاءت romance, romancier, romanesque.

ومن جهة اخرى نجد في لغة منشدى الشعر المتجولين كلمة romant, التي جاءت منها . romantique, romantisme.

يتبين لنا من دراسة اشتقاق اللفظ ان الحركة الرومانتيكية انشأها رجال من الشعب، في مقابل المتعلمين والعلماء واتباع الكلاسيكية . فالشعبي يطلق العنان لغرائزه وعواطفه محاولا تحطيم القيود التي يفرضها العقل الجامد .

وباستعراض التعريفات العديدة التي قيلت في الرومانتيكية يتبين لنا ان هذه الحركة تضع فيالمقام الاول الحساسية والخيال والتعبير الشخصي واثبات الذات وتمجيد الغريزة ، وانها تميل في تعبيراتها الى المبالغة والتضخيم .

ويقول ديلاكروا في يومياته متحدثا عن نفسه :

« اذا كان المقصود من الرومانتيكية التعبير الحر عن انطباعاتي الشخصية وابتعادي عن الانماط والنماذج التي يعاد نسخها في المدارس دون ادنى تغيير ونفوري من المواصفات الاكاديمية يجب ان اعترف لا فقط انني رومانتيكي، بل انني كنت رومانتيكيا منذ الخامسة عشرة » .

ويمكن تلخيص مميزات الحركة الرومانتيكية في الادب والفن فيما يلي :

١ ــ روح الثورة على القيود والقواعد الكلاسيكية مثل قاعدة الوحدات الثلاث ، الترتيب التصاعدي للانواع الادبية والفنية والتي كانت تعتبر عوائق في سبيل نمو الشخصية الحر وازدهارها .

٢ ــ انتصار النزعة الفردية والمطالبة الحماسية بحقوق الفرد ، مع تقوية النزعات القومية التي هي بمثابة فردية جماعية .

٣ ــ سيطرة الحساسية والعواطف على العقل . واذا كان العقل هو القاسم المشترك بين الجميع فان ما يميز كل شخصية في صميمها وحميمها هو الجانب الوجداني وبخاصة اللا شعوري منه . ان الرومانتيكي تغمره باستمرار موجات من الحزن والحنين الى السعادة المفقودة، ان حساسيته مريضة متقلبة تسكنها أشباح الموتى ويمزقها القلق والهيلة ، وغالبا ما يكون مآله الجنون والانتحار .

٤ ــ ولكن ليس من الضروري ان تكونالحساسية الرومانتيكية دائما مريضة ، فقد اشاد الرومانتيكيون بجمال الطبيعة وسحرها خاصة تحت ضوء القمر ولاول مرة اصبح المنظر الطبيعي الذي يعكس انفعالات الفنان موضوعا لذاته ودون وجود اشخاص فيه ، وكذلك اشادوا بالليل الساحر الذي يهيىء الجو المناسب للتأملات والاحلام، والليليات nocturnes. في الشعر والموسيقى والتصوير تتجاوب نغماتها واشعتها وظلالها في جو ساحر حالم . وكما ان الرومانتيكي يؤثر الليل على النهار فانه يجد متعته في ذكر الخريف والشتاء والتجول ليلا بينالانقاض والاكواخ .

ومن جهة اخرى وجدت حساسية الرومانتيكي غذاء جديدا بفضل بعث الشعور الديني بعد الموجة الالحادية في القرن الثامن عشر . فقد فتحت الكنائس التي اغلقتها الثورة وطلب من الفنانين رسم الصور الدينية ، غير ان عددا قليلا منها يعد من روائع الفن . وقد اسهم ديلاكروا في أثراء التصوير الديني مثل لوحته المؤثرة : عذراء الشفقة في كنيسة سان دينى للسر المقدس والصور الحائطية لهيكل الملائكة في كنيسة سان سولبيس .

٥ ــ واخيرا لجأ الرومانتيكيون الى مصادر الهام جديدة فبينما كان الكلاسيكيون يطالبون بالعودة الى فنون العصور القديمة توجهت الانظار الى القرون الوسطى والى العالم الاسلامي في الشرق وشمال افريقيا والى الصين في الشرق الاقصى . والمؤلفات الادبية التي استوحت الاستشراق عديدة مشهورة ، وجزء كبير من اعمال ديلاكروا استمدت موضوعاته من الشرق ، مناظره وعاداته واحداثه التاريخية .

اما مميزات الحركة الرومانتيكية في التصوير بصفة خاصة انها تتلخص فيما يلي :

١ ــ الغاء الترتيب التصاعدي للوحات حسب موضوعها . فاللوحة التي تمثل حدثا أسطوريا لم تعد تعلو على لوحة تمثل منظرا طبيعيا او طبيعة صامتة. ان العبرة في كيفية تعبير الفنان عن حسهوانفعاله اصبح كل موضوع مهما كان متواضعا جديرا بالهام فرشاة المصور ، حتى القبح قد يصبح حسنا بفضل سحر الفن . وليس من المحتم على الفنان أن يصور مناظر الريف الروماني بل عليه ان يستوحى مناظر الريف في بلاده .

٢ ــ احياء الكاريكاتور والاشكال المشوهة واستخدام الرسم كوسيلة من وسائل الهجو والنقد

الاجتماعي . ان معيار الجمال المثالي لم يعد له اي وزن ، فالمصور غرضه الاول ابراز الطابع الذى يميز موضوعه ، سواء كان هذا الموضوع جميلا او قبيحا ، جادا أو هزليـــا ٠ ألم يرسم جريكو .Géricault مجموعته الشهيرة عن نزلاء مستشفيات الامراض العقلية ، الم يرسم ديلاكروا صورة الشاعر الايطالي توركواتوتاسو وهو يعاني من هلوسات الجنون ؟ وفي عالم الكاريكاتور السياسي والاجتماعي لابد من ذكر الفنان دومييه .Daumier

٣ ــ اما من ناحية صنعة التصوير بالزيت فلم تؤثر فيها الحركة الرومانتيكية . ان الالوان يتم مزجها على الباليت غير ان العجينة اصبحت اكثر سمكا من ذي قبل . ونرى ديكام .Descamps يستخدم السكينة لهذا الفرض . غير ان ديلاكروا تحت تأثير المصور الانجليزي كونســتبل .Constable يمهد السبيل لفن الانطباعيين والتنقيطيين فيما يختص بتجزيء القيم اللوفية ووضعها جنبا الى جنب على اللوحة دون مزجها على الباليت بحيث يتم المـزج والاحساس بالالوان المركبة فى شبكية العين مباشرة وتتميز الحركة الرومانتيكية بتقديم اللون على الرسم اى بتقديم العنصر الحسي على العنصر العقلي . واخيرا يجب أن نذكر انتشار التصـوير بالالوان المائية ــ اكواريل وجــواش ــ وذلك تحت تأثير الفنانين الانجليزيين ، وكذلك التقدم الكبير الذى حققته فنون الحفر . الحفر البارز على الخشب والحفر على النحاس ، واخيرا الليتوجـرافيا التي ظهرت فى بافاريا عام ١٧٩٨ . وقد اســتفاد فن الكاريكاتور وفن تصوير الكتب من الليتوجرافيا ، لما يشهد على ذلك أعمال دومييه والصور التى رسمها ديلاكروا لكتاب فوست لجيتيه .

تلك هى أهم خصائص الحركة الرومانتيكية فى الادب والتصوير ، وصلت هذه الحركة الى ذروتها فى عام ١٨٣٠ وقد تزعم الحـركة فى الادب فيكتور هوجو وفى الموسيقى برليوز وفى التصوير ديلاكروا، ثم تلاشت فى عام ١٨٤٣ عند سقوط مسرحية هوجو البورجراف . أما الحركة التى بدأها ديلاكروا فقد ظلت محتفظة بروحها القوية الجذابة حتى وفاته فى حين انحرفت لدى الاخرين وغرقت فى موجة من الحساسية المريضة . ويكمن سر نجاح ديلاكروا فى شــخصيته التى جمعت صفات الفنـــان والمفكر والاديب .

شخصية ديلاكروا

من المحال ارجاع العبقرية الى منطوق واحد . الم يكن ديلاكروا نفسه يقول لاستندال .Stendhal

« اننا مزيج غريب من الأضداد لا يمكن تفسيره ، ان الشخص الواحد يحوى عشرة اشخاص وقد يحدث فى بعض الاحيـــان ان هؤلاء العشرة يظهرون جميعهم دفعة واحدة » .

ان شخصية ديلاكروا ذات قطبين رئيســيين : لدينا من جهة الشخص الجامح الحســـاس الذى تجرفه سيول الانفعال والخيال ، ومن جهة أخـرى الناقد الصارم المتزن والذى ينتابه الشك من حين الى اخر . انه رومانتيكي بفطرته وغريزته ، بقلقـه وحساسيته المرهفة ، بسرعة قابليته للاســتثارة الانفعالية وبهذه الدرجة البسـيطة من الحمى التى لازمته طوال حياته غير انه كلاسيكي بحبه للنظام والاتزان ، وبمحاولة ضبط نفسه . انه فى الوقت نفسه ينتمي الى زمنه ولا ينتمي اليه . انه متيقظ لكل ما يحدث حوله ، واسع الثقافة ، حاد الذهن ، حديثه شائق جذاب ، قاس أحيانا فى حكمه على زمنه وعصره ، غير أنه يدافع بحرارة عن حرية الفنان . هو يحب ايضا ان ينظر الى الماضي ، وأن يقضي ساعات طويلة فى قراءة القدماء ، وربما كان يحلو له ان يعيش فى القرن السادس عشر ، قرن ذروة الفنون الجميلة، انه بميله الى التأمل والتحـليل الذاتي ينتمي الى طائفة كبار مفكري فرنسا الذين حللوا بعمق الطبيعة البشرية أمثال مونتني ولاروشفوكـو . انه معجب براسين ، بموتزرت وبيتهوفن . وفولتير انه فى فنه قريب جدا من ميكل انجلو وفيرونيز وروبنس وذلك بفضل احساسه بالعظمة والروعة ، وحبه للاشكال والالوان الجميلة ، ومحاولته احياء التصوير الحائطي كما فى عهد النهضة . وهو من جهة اخرى رائد الفن الحديث بفضل حساسيته القلقة وتعبيره عن الحركة ولمسات فرشاته الجامحة وجراته فى تقابل الالوان .

اننا بصدد شخصية معقدة تتصارع فيها الاضواء والمتناقضات ، شخصية حوت جميع الاسرار وجميع المواهب كما يقول جول رومان ، شخصية تستعصي على التحليل والتفسير . ان اعمال ديلاكروا تفسر عصره اكثر من أن يكون عصره هو الذى يفسره ومنهج تين .Taine يبدو بهذا الصدد ناقصا . واذا كانت أعماله تفسر شخصيته فان هذا التفسير يظل قاصرا فأعماله هى أكثر من مجرد انعكاس ذاته أو نتيجـة اعلاء دوافعه اللاشعورية فالتفسير فى ضــــوء

التحليل النفسي وان كان يلقى بعض الاضـواء على الشخصية بميل الى خفض بعض قيمتها بالقول بأن الاثر الفني ليس سوى اعلاء الليبيدو المعاقة غير المشبعة ـ الواقع انه من المحال الوصول الى تفسير شامل لشخصية ثرية معقدة مثل شخصية ديلاكروا، ان العبقرية تستعصى على التعريف ، ويمكن أن نقول عن ديلاكروا ما كان يقوله هو عن قيمة اللوحة الفنية: أن قيمة اللوحة لا يمكن التعبير عنها : هى فى الواقع ما يفلت من حدود التعبير الدقيق ، هى ما تضيفه روح الفنان الى الالوان والخطـــوط لمخاطبة روح المشاهد .

ولايوجد فنان مثل ديلاكروا برع فى محادثة الروح، سواء فى لوحاته أو فى مذكراته اليومية ، انه كان المصور الشاعر الذى عشق فنه وآلمه عـدم فهم معاصريه فيما عدا القليل منهم أمثال بوديليـر وجوتييه وبالزاك ، ان روح معاصريه لم تتجاوب معه ، ورغم علاقاته بالاوســـاط الادبيـة فانه ظل طـوال حياته يعانى من شــهور العزلة المرير ، ولذلك كان يلجأ الى مخاطبة نفســه فى مذكراته اليومية التى بدأها فى عام ١٨٢٢ والتى دون فيها تأملاته الفلسفية وآراءه فى الفنون التشكيلية .

تأثير ديلاكروا فى الفن الحديث

ان فن ديلاكروا وان كان يعتبر نهاية عهـد فى تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فانه من جهة اخرى يمهد السبيل للمدارس التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ومستهل القـرن العشرين . ولكى نقدر مدى تأثيره فى الفن الحديث نبدأ بذكر الخصائص التى تميز اعماله .

أولا : ثراء المخيلة وانطلاقها فى الزمان والمكان ، مما ادى الى تنوع الموضوعات التى عالجها . ومن جهة أخرى يجب الاشارة الى الطابع الفكرى الذى يطبع الكثير من اعماله حيث يستخدم الاسـلوب الرمزى والتشبيهى ، فانه ليس من انصار الفن للفن

ثانيا : ان فن التصوير يفتح أمام الفنان وأمام المتذوق آفاقا جديدة نحو الماضى ، نحو البلاد النائية، مواطن الشهامة والشجاعة والسحر والالوان الزاهية والاضواء الساطعة فالتصوير كالشعر والادب من وسائل الانطلاق والتحرر من كل ماهو رتيب وممل.

ثالثا : ان التصوير مصدر سرور ومتعــة للعين بفضل اللون وانسجام الألوان وحركة الكتل الملونة.

رابعا : يتميز أسلوب ديلاكروا من حيث الصنعة بالملمسات العريضة الفياضة ويتغلب اللون عـلى الرسم بمعنى انه لا يحصر اللون داخل خطـــوط مرسومة بدقة ، بل هو يرسم باللون مبـاشرة دون التدقيق فى التفاصيل الصغيرة تاركا للعين عندما تنظر من مسافة مناسبة أن تقوم بادماج التفاصيل فى كتل كثيرة متحركة تحقق بترابطها الديناميـكى وحدة اللوحة كلها .

وفى ضوء هذه الخصائص نستطيع أن نتبين تأثير ديلاكروا على المدرسة الانطباعية التى اهتمت بتحليل الضوء والتقاط انعكاساته على سطح الاشياء وتأثيره على الانطباعية الحديثة التى حاولت أن تبقى لالوان الطبيعة واقعيتها ونصوعها وذلك باستخدام بقع من الالوان الاولية غير الممزوجة بحيث يتم المـزج فى شبكية العين ، وقد استخدم ديلاكروا هذا الاسلوب فى تقسيم درجات اللون وفى وضع بقع الألوان المكملة بعضها لبعض جنبا الى جنب بحيث يحدث تجاورها



مذبحة خيو

وانعكاس بعضها على بعض لونا جديدا كالاحساس بالاخضر الناتج عن وضع بقع زرقاء جنبا الى جنب مع بقع صفراء . وهذا واضح خاصة فى لوحته الشهيرة نساء الجزائر .

ولا شك فى ان انطلاق اللون وتمجيده وتفخيمه وعده من اقوى مايعبر عن الانفعالات كان له أكبر الاثر فى تصوير رينوار وفان جوج وفى بعثحركة الوحشيين أمثال ماتيس وديران وفلامنك .

ونلاحظ فى بعض اللوحات عدم التزام ديلاكروا بقواعد المنظور التقليدية مما ادى احيانا الى قلب المنظور ، وهذا الاسلوب فى عكس اتجاهات المنظور نشاهده لدى المصورين التكعيبيين امثال بيكاسو وبراك . ولم تفت هذه النقطة نقاد الفن المعاصرين لديلاكروا فقالوا عنه انه لا يتقن الرسم ولا يراعى كما يجب قواعد المنظور .

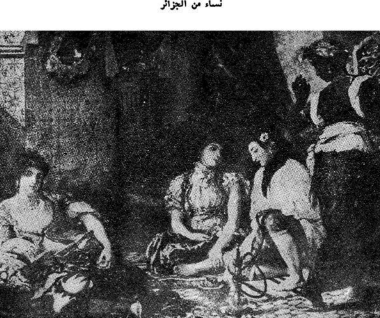
واخيرا يمكن القول بأن ديلاكروا باحترامه للقيم التشكيلية قبل كل شىء وبدفاعه عن لغةالالوان ولغة التكوين والتوزيع للخطوط والسطوح ولغة الانسجام والتناظر والتقابل قد تنبأ بالفن التجريدى . ومن اقواله المأثورة انه كان ينصح الناظر الى اللوحة بأن يقف بعيدا عنها بحيث يعجز عن تعرف موضوع اللوحة مكتفيا فى بادىء الامر بأن يشاهد توزيع البقع اللونية فى التكوين العام للوحة ، كما يستمع المتذوق الى سيمفونية الموسيقى البحتة وان يحكم على اللوحة من حيث هى قطعة تصوير ملون وأن يستجيب للوحة بلغتها التشكيلية أولا ، ولا ضرر طبعا من أن يقترب بعد ذلك لكى يتعرف الموضوع ولكى يستشعر بالاضافة الى الاحساس التشكيلى البحتشتى الانفعالات والعواطف التىيمكن انتترجم الى لغة الكلام . فجمال اللوحة لا يكمن فى ترجمتها الادبية بل فيما تثيره لدى المتذوق الاصيل من انفعال خالص .

ولوحات ديلاكروا بغض النظر عن موضوعاتها ، تتميز بشاعريتها التشكيلية وبقدرتها على بعث هذا الانفعالالجمالى الخالص . وفى الصفحات التىكتبها عن ديلاكروا عام ١٨٥٥ ، يقول الشاعر والناقد الفنى العظيم بوديلير :

« يبدو ان هذا التصوير يرسل مضمونه النفسى الى بعيد كما يصنع السحرة والمشعوذون . وترجع هذه الظاهرة العجيبة الى القدرة على استخدام الالوان ، الى هذا التوافق الكامل بين درجات اللون وقيمه ، الى التناغم ـ القائم من قبل فى عقل الفنان المصور ـ بين اللون والموضوع . ويبدو أن هذا اللون ـ وليسمح لى فى استخدام هذه الحيل اللغوية للتعبير عن أفكار غاية فى الدقة ـ يفكر بذاته مستقلا عن الأشياء التى يكسوها . ثم ان هذه التوافقات الرائعة بين الالوان غالبا ما توحى الينا بتناغمات الميلوديا والانطباع الذى تتركه هذه اللوحات فىنفوسنا يكاد يكون انطباعا موسيقيا » .

واذا كان ديلاكروا يطلب من اللوحة أن تكون أولا متعة للعين ، فهو يضيف انها يجب أن تخاطبايضا الروح حتى تتم المؤانسة بين اللوحة والمتذوق ، يجب ان تبعث هذا الانفعال الجمالى الخاص بفن التصوير والذى تعجز لغة الكلام عن التعبير عنه .

نساء من الجزائر



ابوحيان التوحيدى ... الأديب الفيلسوف

بقلم : الدكتور زكريا ابراهيم

اعتاد المشتغلون بالفلسفة الاسلامية الاقتصـــار على دراسة مذاهب المتكلمين من أمثا لالمعتزلة والأشاعرة ، ونظريات الفلاسفة من أمثال الكندى والفارابى وابن سينا .. الخ . ولكن هنـــاك طائفة أخرى من مفكرى الاسلام قد انصرف الباحثون فى العادة عن الاهتمام بها ، ألا وهى طائفة الأدباء الفلاسفة ، أو الفلاسفة الأدباء . وبما كان أبو حيان التوحيدى أظهر علم من أعلام هذه الطائفة الأخيرة ، فقد وصفه ياقوت فى « معجم الأدباء » بقوله : « انه فيلسوف الأدباء ، وأديب الفلاسفة ، ومحقق المتكلمين ، ومتكلم المحققين ، وامام البلغاء .. فرد الدنيا الذى لا نظير له ذكاء وفطنة ، وفصاحة ومكنة .. » (١) . وقد تتلمذ أبو حيـــان التوحيدى على أســـتاذ فذ هو ابو سليمان السجستانى الذى اشتهر ببراعته فى الجدل ، والمامه الواســـع بأمهات الـكتب اليونانية ، وقدرته الهائلة على تحديد معانى الألفاظ والمفـاهيم الفلسفية . وقد وصف لنـــا التوحيدى نفسه فى كثير من كتبه مجالس استاذه أبى سليمان ، فتبين لنا كيف انها كانت بمثابة ندوات فلسفية يتلاقى فيها الناس من كل طائفة ، لا يسألهم سائل عن بلادهم ولا عن مللهم ، بل يحاول كل منهم ان يدلى برأيه ، ويؤمن كلهم بأن فى كل رأى نصيبا من الصحة . ولكن المستشرق الهولندى دى بور قد وصـــف جماعة السجستانى بانها كانت تتلاعب بالألفاظ والمعانى ، وأنها لم تسهم الى حد كبير فى تقدم الفلسفة فى الاسلام (٢) . ومثل هذا الحكم ان دل على شىء ، فانما يدل على أن الكثيرين من المشتغلين بالدراسات الاسلامية لم يفطنوا الى أهمية الدور الحضارى الذى اضطلعت به جمـــاعة « الفلاسفة الأدباء » فى الحياة العقلية الاسلامية ، بدليل أنهم قد ظنوا أن الفلسفة قد اســـــتحالت على أيدى هؤلاء الى مجرد « موضوع للمهارة فى الجدل » . ولكننا لو أنعمنا النظر الى تلك المؤلفات القيمة التى خلفها لنا واحد من هؤلاء « الفلاســـــفة

(١) ياقوت : « معجم الأدباء » ، طبعة الدكتور فريد رفاعى ، القاهرة ، جـ١٥ ، ص ٥ .

(٢) دى بور : « تاريخ الفلسفة فى الاسلام » ترجمة د. محمد عبد الهادى أبو ريده ، ١٩٣٨ ، ص ١٥٦/١٥٧ .

الأدباء » الا وهو أبو حيان التوحيدى ، صاحب المقابسات ، والامتاع والمؤانسة ، والهوامل والشوامل ،والبصائر والذخائر ، وغيرها ، لاستطعنا أن نتحقق من أن هؤلاء المفكرين قد عملـوا على النزول بالفلسفة الى مستوى الجمهور ، فضلا عن أنهم قد حاولوا أن يجعلوا من التفلسف عملية تساؤلية تقوم على طرح المشكلات ، واثارة الدهشة فى اذهان الناس . ومن هنا فقـــد لا نجانب الصواب اذا قلنا ان أبا حيان التوحيدى هو أعظم مفكر اسلامى استطاع فى القرن الرابع الهجـــرى أن يحيل التراث الفلسفى الى ثقافة خصبة حية ، وأن يقدم لنا ـ فى مجـــال الفكر والمعرفة ـ ندوات ثقافية لا تقل روعة عن اقاصيص « ألف ليلة وليلة » . وسنحاول فيما يلى أن نكشف عن بعض الجوانب الأصيلة من تفكير هذا « الأديب الفيلسوف » الذى يمثل أرقى ما وصلت اليه الحضارة الاسلامية فى عصره .

ولعل أول ما يستوقفنا فى تفكير أبى حيان التوحيدى انما هو رايه فى « الحق والباطل » . وهنا نجده يروى على لسان سيدنا على بن أبى طالب كرم الله وجهه انه قال : « ان الحق لو جاء محضا ، لما اختلف فيه ذو حجا ، وأن الباطل لو جاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا ، ولكن أخذ ضغث من هذا ، وضغث من هذا ... الضغث من الشىء : القطعة والطائفة منه . وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحة فى العقل . (١) وتعليق التوحيدى على هذا القول المنسوب الى الامام على ، انما يدلنا دلالة واضحة على اعتقاده الراسخ بأن الحق لا يمكن أن يكون وقفا على قوم ؛ كما أن الباطل لا يمكن أن يكون حليفا لقوم ، وانما ياخذ كل قوم من الحق بنصيب ، ومن الباطل بنصيب . وقد تتصارع الآراء والمذاهب ، ولكن من المؤكد أن ثمة اتصالا خفيا أو رابطة ضمنية تجمع بين كل تلك الآراء المتعارضة والمذاهب المتضاربة . ولعل هذا ما أراد التوحيدى أن يعبر عنه حينما أورد لنا فى مقابساته مقالة لأفلاطون ذهب فيها الى « أن الحق لم يصبه الناس فى كل وجوهه ، ولا أخطأوه فى كل وجوهه ، بل أصاب منه كل انسان

(١) أبو حيان التوحيدى : « البصائر والذخائر » ، تصحيح أحمد امين وأحمد صقر ، ١٩٥٣ ، ص ٣٢ .

جهة ، ومثال ذلك عميان انطلقوا الى فيل ، وأخذ كل واحد منهم جارحة منه ، فجسها بيده ، ومثلها فى نفسه . فأخبر الذى مس الرجل أن خلقة الفيل طويلة مدورة شبيهة بأصل الشـــجرة ، وجذع النخلة . وأخبر الذى مس الظهر أن خلقته شـــبيهة بالهضبة العالية والرابية المرتفعة . وأخبر الذى مس أذنه أنه منبسط دقيق يطويه وينشره . فكل واحد منهم قد أدى بعض ما أدرك ، وكل ما يكذب صاحبه ويدعى عليه الخطـــأ والغلط والجهل فيما يصفه من خلق الفيل . فانظر الى الصدق كيف جمعهم ، وانظر الى الكذب والخطـــــأ كيف دخل عليهم حتى فرقهم . » (١)

والواقع أن من طبيعة الفكر البشرى أن يقصر نظره على ناحية واحدة من نواحى الوجود ، فهو قلما يصيب منه أكثر من جهة ، بينما تفوته من جهات أخرى فطن اليها غيره . والذى يحدث فى كثير من الأحيان هو أن الجهة التى يصيبها الفرد الواحد قد تكون مغايرة لما يصيبه غيره من الأفراد ، فينشأ من ذلك الاختلاف والتنازع . والحال هنا فى التفكير كالحال فى الابصار : فان المنظر الطبيعى الواحد ليختلف أشد الاختلاف تبعا للجهة التى ينظر منها الانسان اليه ، حتى انك لترى صورتين قد أخذتا لمنظر واحد، فتتوهم أنهما تمثلان منظرين مختلفين ، وما هما الا صورتان قد أخذتا من جهتين مختلفتين لمشهد واحد بعينه . والفلاســـفة أيضا ينظرون الى الحقيقة من « وجهات نظر » مختلفة ، فليس بدعا أن تجىء نظراتهم متباينة متنوعة ، وما هى الا « روايات » مختلفة لحقيقة شـــاملة تفلت من كل تحديد ، وتند عن كل استيعاب . وكأننا بالتوحيدى يريد أن يقول لنا : ان كل نظرة فلسفية ان هى الا وجهة نظر جزئية تتسم بطابع خاص ، فلابد من ربطها بما عداها من وجهات النظر الأخرى ، حتى يتكون من ارتباطها جميعا ما يشبه « الحقيقة » . وما دمنا جميعا بشرا جزئيين متناهين ، فلن تكون هناك بالنسبة الينا « حقيقة مطلقة » بل ستظل حقيقتنا دائما أبدا جزئية ، نسبية ، متناهية ، على صورتنا ومثالنا ، وسيظل الفيلسوف مجرد « شاهد » ينطق بلسان تجربة بشرية قاصرة محدودة (٢) .

ويسوق لنا التوحيدى فى موضع آخر مثالا جزئيا يدلل به على صحة نظريته فى « الحق والباطل » ، فنراه يروى أن أبا الدرداء قد قال يوما : « أحب ثلاثة لا يحبهن غيرى : أحب المرض تكفيرا لخطيئتى ، وأحب الفقر تواضعا لربى ، وأحب الموت اشتياقا الى ربى . » **ثم يعقب التوحيدى على هذه المقـــالة فيقول ان ابن سيرين عارضها بقوله :** « لكنى لا أحب واحدة من الثلاثة : أما الفقر فوالله الغنى أحب الى منه ، لأن الغنى به يوصل الرحم ، ويحج البيت ، وتعتق الرقاب، وتبسط اليد الى الصدقة . وأما المرض فوالله لأن أعافى فأشكر ، أحب الى من أن أبتلى فأصبر . وأما الموت فوالله ما يمنعنا من حبه الا ما قدمناه وســـلف من أعمالنا ، فنستغفر الله عز وجل . » **ثم يعلق أبو حيان على هاتين المقالتين المتعارضتين فيقول :** « انظر بالله الى خروج ابن سيرين من كل مادخل فيه أبو الدرداء ، حتى كأن الصدق فى ما جلبه أبين، والبرهان على ما قاله أقرب . ولولا أن الطرق الى الله مختلفة ، ما عرض هذا الرأى للاول ، ولا عارضه هذا الثانى . » (٣) ، **وهذا التعليق دليل قاطع على اقتناع التوحيدى بتعدد السبل المؤدية الى الحق ، وكأن لسان حاله يقول ما قاله أحد مشايخ الصوفية : « النقب كثيرة ، العروس واحدة . » (٤)**

---

(١) أبو حيان التوحيدى : « المقابسات » ، طبعـــة حســـن السندوبى ، ١٩٢٩ ، المقابسة رقم ٦٤ ، ص ٢٥٩ .

(٢) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفلسفة » ، طبعة ثانية ، دار القلم ، ١٩٦٢ ، ص ١٢ ــ ١٣ .

(٣) أبو حيان التوحيدى : « البصائر والذخائر » ، نشرة أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، ١٩٥٣ ، ص ٢١١ ــ ٢١٢ .

(٤) أبو حيان التوحيدى : « المقابســـــات » ، طبعـــــة حسن السندوبى ، ص ٢٠٠ ، ص ١٦٤ ، ص ١٦٠ (و «الركية» فى العبارة الأخيرة هى البئر ذات الماء) . (على التعاقب) .

ولا يقتصر التوحيدى على الاعتقاد بأن « الحقيقة » لم تـكن فى يوم من الأيام وقفا على مذهب بعينه ، بل هى قد كانت دائما أبدا موزعة بين ســـــائر المذاهب ، وانما نراه أيضا يدعو الى الوصال العقلى والتسامح المذهبى ، وينادى بأن تاريخ الفـكر الفلسفى هو ندوة كبرى يتحقق فيها ضرب من التعايش الفكرى بين فلاسفة الماضى وفلاسفة الحاضر . وحينما يقول التوحيدى ان « النفوس تتقادح ، والعقول تتلاقح ، والألسنة تتفاتح » ، فهو يعنى بذلك أن تاريخ الفكر ليس فى جوهره سوى شبكة من العلاقات الفكرية والمطارحات العقلية ، وكأن حكماء العصـــور المختلفة يتبادلون الآراء ، ويتقـــارعون بالحجج . ومهما أغلق الفيلسوف بابه على نفسه ، فان فلسفته لا يمكن ان تجىء بمثابة مناجاة لنفسه . فالفلسفة ــ فى رأيه ــ حوار وجدال ووصال فكرى ، والفيلسوف تلميذ قبل أن يكون أستاذا ، ما دام تفكيره مجرد رجع أو اجابة أو استجابة . واذا كان الناس قد دأبوا على التنازع حول الثروة أو اللذة أو السعادة أو الشهرة ، فان العلم فى رأى التوحيدى هو الشىء الوحيد الذى لا يوجب التنازع :
« لأن ركية العلم لا تنزح وان اختلفت عليها الدلاء ، وكثر على حافاتها الواردة » . **ــ ففى ساحة العلم اذن متسع للجميع ، وفى استطاعة العلماء أن يردوا ينابيع المعرفة ، دون حاجة الى التنازع أو التضارب أو الصراع . وليس معنى هذا أن التوحيدى ينكر ما قد يقوم بين المفكرين من تعقب أو تشاحن أو عداء ، وانما كل ما هنالك أنه حريص على تأكيـــد ضرورة « التواصل » أو « التبادل » بين المفكرين . ولكن ليس معنى هذا ــ من جهـــة أخرى ــ أن يتنازل المفكر عن تلك الحقيقة التى تملأ أفقه ، أو أن ينساق وراء المعتقدات التى يسير عليها العامة من الناس ، وانما لابد للفيلسوف دائما ان يتمسك بالحقيقة الخاصة التى انكشفت له فى صميم تجربته ، حتى ولو كان هو وحده الذى يؤمن بها ، فان** « الحق لا يصير حقا بكثرة معتقـــديه ، ولا يستحيل باطلا بقلة منتحلية ، وكذلك الباطـــل . » (١) **. وتبعـــا لذلك فان التوحيدى يهيب بكل باحث أن يعمل عقله فى دراسة ما يعرض لو من مسائل ، دون الاقتصار على ترديد ما قاله الغيـــر ، ودون الاكتفاء بمجاراة العامة من الناس فى ما تدين به من عقائد ولكنه يذكرنا فى الوقت نفسه بأن أحدا لا يستطيع أن يزعم لنفسه من سعة العقل ما يســـتطيع معه الـكشف عن شـــتى أسرار الوجـــــود ، أو الوقـــوف عـــلى جميـــــع خبـــايا الطبيعة ، أو الالمام بكافة أحـــوال النفس . والسبب فى ذلك**
« أن العقل بأسره لا يوجد فى شخص انسى ، وانما يوجد منـــــه قسط بالاكثر والاقل ، والأشـــد والأضـــعف .. الخ » (٢)
فالتوحيدى اذن يقف موقفا وسطا بين النزعة الاعتقادية التى تقول بأن فى وسع العقل أن يعرف كل شىء ، وبين النزعة الارتيابية التى تشك فى مقدرة العقل على الوصول الى أية معرفة . وهو يعلل اختلاف أجوبة الفلاسفة على المسائل العلمية بارجاعه الى قصور العقل البشرى من جهة ، ونسبية الخبرات الفردية من جهة أخرى . ولئن كان قد وقع البعض أن ليس ثمة «حقيقة على الاطلاق » ، أو أنه ليس ثمة شىء « مطلـــــق » فى ذاته ، الا أن التوحيدى ينفى هذه النزعة الشكية بأن يبين لنا أن « الحق ليس مختلفا فى نفسه ، بل الناظرون اليه اقتسموا الجهات فقابل كل منهم من جهة ما قابله ،وأبان عنه تارة بالاشـــــارة اليه وتارة بالعبارة عنه ، وظن الظان أن ذلك اختلاف صدر عن الحق ، وانما هو اختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق . » (٣)

بيد أن التوحيدى يلاحظ ــ مع الأسف ــ أن الناس قلمـــا يعملون عقلهم فى تصريف أمور معاشهم ، وأنهم كثيرا ما ينساقون وراء سحر اللذة أو الشهوة أو المتعة العاجلة ، فلا يكلف الواحد منهم نفسه عناء البحث عن الحق أو العمل على تجنب الباطل . وهنا تغلب النزعة الأدبية على فيلسوفنا فنراه يشـــبه الحس

---

(١) .. المقابسات رقم ١٧ ص ١٦١

(٢) المرجع السابق ، المقابسة رقم ٥٤ ، ص ٢٣٥ .

(٣) المرجع السابق ، المقابسة رقم ٥٣ ، ص ٢٣٣ .

بامرأة حسناء متبرجة ، ذات وقاحة وخلاعة ، وقد جلست الى شاب طرير ، له شطر جمالها ، وعليه مسحة من حسنها ، تخدعه بحديثها ، وتراوده عن نفسه لنفسها ، وتبدى له محاسنها ، وتطمعه فى تمكينه منها ، وتستحثه على قضاء اللذة والوطر منها ! واما العقل فان أبا حيان يشبهه بشيخ هم قد جلس عن بعد ، وليس لديه قدرة على النهوض للحيلولة بين ذلك الشاب وبين ما نزل به من صاحبته الوقحة الفاضحة ! ويصبح الرجل العجوز متاوها ، وينادى بصوته المتهدج محركا راسه مرة وباسطا يده مرة اخرى ، ويعد ويخوف ، ويعظ ويلطف ، ويشفق ويحنو ، ولكن ليس من مجيب ! « واين تأثير هذا الشيخ الهم المحطم من تأثير هذه الخالبة الغالبة ، المحتالة المغتالة ؟ » (١) والتوحيدى هنا يعترف صراحة بشدة تاثير الحواس على العوام من الناس ، وقلة استماعهم الى نداء العقل أو صوت المنطق ، وكانما هو يسلم مع القائل بأن « الرأى نائم والهوى يقظان » ، أو كانما هو يقر بما قاله أحد الأوائل من أن « العقل صديق مقطوع ، والهوى عدو متبوع » (٢) . ولكن المهم أن أبا حيان يذكر الناس فى الوقت نفسه بأنه لابد لهم من « ايقاظ النفس ، وتأييد العقل ، واصلاح السيرة » ، فان سعادة الانسان لا تكون الا بتغليب عقله على حسه ، وتصريف امور معاشه بوعى ويقظة . وبهذا المعنى يمكن القول بأن حاجة الانسان الى الفلسفة انما هى بمثابة حاجة الى الاستيقاظ من سبات الحس ، ما دام أكثر الناس ـ كما قال أفلاطون ـ انما يسيرون نياما ! والتوحيدى هنا يوافق افلاطون على أن الفيلسوف هو « الانسان المتيقظ » ، ويحاول فى الوقت نفسه أن يهيب بنا ـ نحن العامة من الناس ـ أن نطرح عنا قشرة ذلك الوسن الحسى الذى يغلف حياتنا العقلية .. »

والظاهر أن مهمة الأدباء الفلاسفة فى القرن الرابع الهجرى قد انحصرت أولا وقبل كل شىء فى الدعوة الى تثقيف الذات ، والانصات الى صوت العقل ، والاهتمام بالجمع بين « العلم والعمل الحق » . ومن هنا فاننا نجد هذه الدعوة تتردد باشكال مختلفة وعبارات متنوعة فى شتى أحاديث التوحيدى ، وفى كافة الروايات التى كان يعنى بنقلها عن حكماء الأوائل . ولعل من هذا القبيل مثلا ما رواه أبو حيان عن الفيلسوف اليونانى ديوجانيس الذى سئل يوما : الك صديق ؟ ، فأجاب : « نعم ، ولكننى قليل الطاعة له . » فقيل له : « لعله غير ناصح ، فلذاك أنت على ذاك » قال : لا ، بل هو غاية فى النصح ، نهاية فى الشفقة » قيل: فلما أنت على دأبك هذا المذموم ، مع اقرارك بفضل صديقك ؟ » ، قال : « لأن جهلى طباع ، وعلمى مكسوب ، والطباع سابق ، والمكسوب تابع » ، قيل « فدلنا على صديقك هذا الناصح المشفق حتى نخطب اليه صداقته ، ونجتهد فى الطاعة له والقبول منه » . قال : « صديقى هو العقل ، وهو صديقكم أيضا ، ولو أطعتموه كما ضمنتم لسعدتم ورشدتم ، ونلتم مناكم فى أولاكم وأخواكم . » (٣) والتوحيدى هنا يذكرنا بضرورة مصادقة العقل ، ويؤكد لنا أنه لا نجاة للانسان الا بارتياد سبيل الحكمة ، ويحاول أن يظهرنا على أننا بالعقل نتصاعد عن الطبيعة . وعلى الرغم من أن فيلسوفنا يعترف ـ فى بعض المواضع ـ بأن العقل قد يشهد للباطل كما قد يشهد للحق ، الا أننا نراه يسهب فى الحديث عن فضيلة العقل، ويؤكد أن أى انسان ـ كائنا من كان ـ لا يمكن أن يتجرد تماما من فضيلة النفس الناطقة ، بدليل أننا قد نسمع من المجنون نفسه الحكمة بعد الحكمة (٤) . فليست الفلسفة اذن دخيلة على الانسان ، ما دام « العقل » هو أسمى ما فينا ، وليس التفلسف

(١) المرجع السابق المقابسة رقم ٤٢ ، ص ٢٠٥ .

(٢) ابو حيان التوحيدى : « الهوامل والشوامل » طبعة أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، ١٩٥١ ، ص ٢٦٤ .

(٣) أبو حيان التوحيدى « الصداقة والصديق » ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ١٣٠١ هـ ، ص ٦٣ .

(٤) أبو حيان التوحيدى : « المقابسات » ، طبعة حسن السندوبى ، المقابسة رقم ٥٤ ، ص ٢٣٧ .

بالتالى وقفا على قوم دون آخرين ، ما دامت « الحكمة » حظا مشاعا لنا اجمعين .

والتوحيدى يربط التفلسف بالتساؤل ، فنراه يثير من الأسئلة ما يدلنا على اهتمامه بالتعبير عن كل ما يعترى العقل من حيرة أو دهشة أو تعجب . وحسبنا أن نتصفح تلك الأسئلة العديدة التى وجهها الى صديقه مسكويه فى كتاب « الهوامل والشوامل » ، لكى نتحقق من أنه لم يدع مسألة خلقية ، أو ارادية ، أو طبيعية ، أو نفسانية ، أو لغوية ، أو غير ذلك ، الا وأثارها بصراحة ووضوح ، مهتما على وجه الخصوص بحسن وضع المشكلة ، وجودة التعبير عن وجه « الاشكال » فى المسألة التى هو بصددها . وعلى الرغم مما تنطوى عليه اجابات مسكويه فى بعض الاحيان من براعة منطقية وعمق فلسفى ، ومهارة جدلية ، الا اننا نلاحظ مع ذلك أن بعض أسئلة التوحيدى هى فى حد ذاتها أعمق من أجوبة مسكويه نفسها . وآية ذلك أن الكثير من الأسئلة انما يدلنا على أن أبا حيان كان يعجب دائما لما اعتاد الناس أن يعتبروه مألوفا عاديا ، كما كان يتوقف طويلا عندما درج الناس على حسبانه سهلا بسيطا . وهذه « الروح المتفتحة » التى تدهش لكل شىء ، وتتساءل عن كل شىء ، هى التى ولدت لدىأبى حيانالكثير من الأسئلة الطريفة ، وهىالتىحدت به الى اثارة عدد غير قليل من المشكلات الفلسفية الأصيلة . ويحضرنا فى هذا الصدد ماقاله الفيلسوف الألمانى شوبنهور من أن « الشخص الذى يتصف بالروح الفلسفية انما هو ذلك الانسان الذى يملك القدرة على التعجب من الأحداث المألوفة وأمور الحياة العادية، فيتخذ موضوع دراسته من أكثر الأشياء عمومية وابتذالا..وكلما قل حظ المرء من الذكاء ، بدا له الوجود أقل غموضا وادنى سرية ومعنى هذا أن كل شىء انما يبدو للرجل العادىأمرا طبيعيا يحمل فى ذاته تفسير أصله ونوعه وغايته .. » (١) فالناس مثلا قد لاحظوا فى كل زمان ومكان أن الانسان يعشق المديح ويكره الذم ، ولكن التوحيدى وحده هو الذى يتوقف عند قول أبى الحسن البصرى أن « ذم الرجل نفسه فى العلانية مدح لها فى السر » (٢) والشخص العادى من الناس قد يعلم أن « الأرواح جنود متآلفة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها اختلف » ، ولكنه قلما يتساءل مع أبى حيان : « ما السبب فى تصاقى شخصين لا تشابه بينهما فى الصورة ولا تشاكل عندهما فى الخلقة ، ولا تجاور بينهما فى الدار ؟ » (٣) ونحن جميعا نعرف أن صحبة الأشرار مفسدة . ولكننا يندر أن نتساءل عن السبب فى أن المرض يعدى ، والصحة لا تعدى ، وأن « الشرير يؤثر فى الخير أسرع ما يؤثر الخير فى الشرير .. » (٤) وقد يشعر الواحد منا فى بعض الأحيان برغبة عارمة فى تملك ما هو محروم منه ، أو قد يحس بنزوع قوى نحو الحصول على ما هو فى شوق دائم اليه ، ولكننا قلما نتساءل مع التوحيدى عن « السبب فى أن احساس الانسان بألم يعتريه ، أشد من احساسه بعافية تكون فيه » . (٥) ولابد أيضا من أن نكون قد لاحظنا فى حياتنا العادية سهولة التعرض للشكوك والوقوع تحت طائلة الريب ، ولكن التوحيدى يصوغ هذه الملاحظة على صورة اشكال واضح صريح فيتساءل قائلا : « لم صار اليقين اذا حدث وطرأ لا يثبت ولا يستقر،والشك اذا عرضأرسىوربض يدلك على هذا أن الموقن بالشىء متى شككته نزا فؤاده ، وقلق به ، والشاك متى وقفت به وأرشدته ، وأهديت الحكمة اليه لا يزداد الا جموحا ، ولا ترى منه الا عتورا ونفورا ؟ » (٦) ونحن نعرف جميعا أن العلم مكسوب ، وأننا فى حاجة الى تعلمه ، ولكننا قلما نتساءل عن سبب رغبة الانسان فى العلم ، وعن فائدته،

(1) Schopenhauer : «Le Monde comme volonté et comme représentation», trad franc. par Burdeau, Alcan, t. II, pp. 294-295.

(٢) « البصائر والذخائر » ، ص ٨٨ .

(٣) « الهوامل والشوامل » ، مسألة ٤٩ ، ص ١٢٩ .

(٤) المرجع السابق ، مسألة ٦٦ ، ص ١٧٦ .

(٥) المرجع السابق ، مسألة رقم ١٠٠ ، ص ٢٤٥ .

(٦) المرجع السابق ، مسألة ١٢٨ ، ص ٢٨٧

وعن غائلة الجهل ، وعن شر العلم الذى قد طبع عليه الخلق .. .. الخ ، فضلا عن اننا قد لا نفكر أصلا فى التساؤل عن السبب فى أن الانسان محتاج الى تعلم العلم ، وغير محتاج الى تعلم الجهل ... وقد أثار التوحيدى مشكلة العلم على أعنف صورة حينما كتب الى مسكويه يقول : « لا نخلو فى طلبنا لعلم شىء من أن نكون قد علمنا ذلك المطلوب ، أو لم نعلمه : فان كنا قد علمناه ، فلا وجه لطلبنا له ، والدأب من ورائه . وان كنا لا نعلمه ، فمحال أن نطلب ما لا نعلمه ، وعاد أمرنا فيه مثل الذى ابق له عبد لا يعرفه وهو يطلبه » (١) .. وهناك مئات أخرى من المشكلات أثارها التوحيدى ببراعته المعهودة فى توليد السؤال ، واثارة الدهشة واذا كان التوحيدى فى نظرنا فيلسوف التساؤل بحق فذلك لأننا نراه دائما يثير من المشكلات ما قد يرى الناس أنه لا موضع لاثارته ، ويحاول فى كل مناسبة أن يولد فى نفوس الناس الكثير من الشكوك حول ما درجوا على اعتباره عاديا مألوفا . ومن هنا فاننا نجده لا يكاد يكف عن اثارة السؤال، ولا يكاد يفتح فمه الا لكى ينطق بكلمة « لماذا ؟ » . وربما كان الانسان نفسه ــ فى رأى التوحيدى ــ هو الاشكال الأكبر ، فاننا لنراه يقول بصريح العبارة : « ان أوسع من هذا الفضاء حديث الانسان ، فان الانسان قد أشكل عليه الانسان . » (٢) ولا ريب أن هذه العبارة وحدها انما هى الدليل القاطع على أن «التساؤل» فى رأى التوحيدى هو صميم عملية « التفلسف » ، ان لم نقل بأنه يكون جوهر الوجود الانسانى نفسه .

* * *

بيد أن أبا حيان التوحيدى ــ الأديب الفيلسوف ــ لم يقتصر على توليد الدهشة فى نفوس الناس ، بل هو قد حاول أيضا أن يدعوهم الى توخى الدقة فى تعبيراتهم اللفظية . ــ وهنا يظهر تأثر التوحيدى بأستاذه أبى سليمان المنطقى ، فقد كان جانب كبير من تفكير هذا الباحث الممتاز يدور حول تحديد المعانى ، والتدقيق فى التمييز بينها . والتوحيدى هنا حريص كل الحرص على بيان الفائدة التى تعود علينا من وراء هذه «الدقة اللفظية» فانه موقن بأن جانبا كبيرا من سوء التفاهم الذى يحدث بين الناس انما يرجع الى عدم اهتمامهم بتحديد معانى ألفاظهم ومن هنا ، فاننا نراه فى كتاب « الهوامل والشوامل » يسائل مسكويه عن الفارق بين السبب والعلة ، فيقول : « ما السبب والعلة ؟ وما الواصل بينهما ان كان واصل ؟ وهل ينوب أحدهما عن الآخر ؟ وان كانت هناك نيابة ، أفهى فى كل مكان وزمان ؟ أو فى مكان دون مكان ، وزمان دون زمان ؟... وعلى ذكر الزمان ، هل الوقت والزمان واحد ؟ والدهر والحين واحد ؟ وان كان كذا فكيف يكون شيئان شيئا ؟ وان جاز أن يكون شيئان شيئا واحدا ، هل يجوز أن يكون شىء واحد شيئين اثنين ؟ » (٣) وفى هذا الكتاب أيضا نجد أبا حيان يتساءل عن الفرق بين كثير من المترادفات ، كالعجلة والسرعة، والفرح والسرور، والغرض والمراد، والأمل والرجاء، والخلاف والاختلاف ، والالف والائتلاف ، والصداقة والعلاقة .. الخ . والسبب فى تساؤل التوحيدى عن أوجه الاختلاف بين هذه المعانى المترادفة هو ايمانه القاطع بأنه « لابد من أن يكون

(١) المرجع السابق ، مسألة ١٧٠ ، ص ٣٦٠ .
(٢) « الهوامل والشوامل » ، المسألة ٦٨ ، ص ١٨٠ .
(٣) المرجع السابق ، المسألة ٤ ، ص ٢٥ .

ثمة فرق بين اللفظتين اذا تواقعتا على معنى، وتعاورتا غرضا » (١) ومعنى هذا أن أبا حيان مقتنع بأن وجود المترادفات فى اللغة ليس من قبيل العبث أو السرف الفكرى ، بل هو ضرورة منطقية أوجبتها الحاجة الى التمييز بين الفروق الدقيقة القائمة بين المعانى المتشابهة . وهذا هو السبب فى أن التوحيدى نفسه قد اهتم فى معظم مصنفاته بتحديد معانى الألفاظ تحديدا دقيقا ، وتمييز الفروق الدقيقة التى تفصل بين الكلمات المترادفة أو المعانى المتشابهة . ولعل من هذا القبيل مثلا ما عمد اليه أديبنا الفيلسوف فى كتابه المسمى « رسالة الحياة » حيث نراه يقيم تفرقات هامة بين الحياة والبقاء والعيش ، فيقول : « ان البقاء أعم من الحياة : لانا نقول فى الحى باق ، وفى غير الحى أيضا نقول باق ، والحياة أدخل فى الحس لانها أعلق بالحركة، والباقى قد يكون بحركة وغير حركة . فأما العيش فانه أشد لطافة بمادة الحياة ، وكذلك يقال : خرج فلان فى طلب المعاش . فأما الحياة فقد كانت قبل هذا الخروج ، ولذلك يقال فى الله تعالى حى ولا يقال عائش » . (٢) ويخيل الينا أنه لو كان التوحيدى معاصرا للحركات الفلسفية التى انتشرت فى أيامنا هذه ، لما تردد فى اضافة تفرقات أخرى جديدة بين « الوجود » existence و«الكينونة» être و «الحياة» vie الخ .

* * *

وقد روى لنا التوحيدى أيضا فى موضع آخر أنه سأل يوما أستاذه أبا سليمان السجستانى المنطقى عن الفرق بين المعرفة والعلم ، فكان جوابه أن « المعرفة أخص بالمحسوسات والمعانى الجزئية ، والعلم أخص بالمعقولات والمعانى الكلية .. ولهذا يقال فى البارى : يعلم ، ولا يقال يعرف ، ولا عارف . » (٣) وهذه التفرقة الدقيقة بين المعرفة والعلم تدلنا على أن أهل الفكر الاسلامى قد فطنوا الى ضرورة التمييز بين المعرفة الحسية العامية ، والعلم العقلى الدقيق . ومن المترادفات التى اهتم التوحيدى بها كذلك بالتفرقة بينها لفظتا الفعل والعمل، فاننا نراه يورد أيضا على لسان أستاذه أبى سليمان أن « الفعل يقال على ما ينقضى ، والعمل يقال على الآثار التى تثبت فى الذوات بعد انقضاء الحركة . » (٤) . وهذه التفرقة تشبه الفارق الوجود فى اللغة الفرنسية مثلا بين لفظ action ولفظ oeuvre . وقد عنى أبو حيان فى أكثر من موضع بالتفرقة بين النفس والروح ، على الرغم من اعترافه الصريح بأن الكلام فى النفس والروح صعب شاق ، ومن الحقيقة بعيد ، بدليل أن الله ستر معرفة هذا الضرب عن الخلق حين قال : « ويسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربى . » (٥) ، ففى كتابه « المقابسات » مثلا نجده يقول : « لقد ظنت العامة وكثير من أشباه الخاصة أن النفس هى الروح ، وأنه لا فرق بينهما الا فى اللفظ والتسمية ، وهذا ظن مردود ، لأن النفس جوهر قائم بنفسه ، لا حاجة بها الى

(١) المرجع السابق ، المسألة الاولى ، ص ٥ .
(٢) أبو حيان التوحيدى : رسالة فى الحياة ، ص ٥٥ (ضمن ثلاث رسائل ، دمشق ، ١٩٥١) .
(٣) المقابسات ، رقم ٧٠ ، ص ٢٧٢ .
(٤) المقابسات ، رقم ٧٥ ، ص ٢٨٠ .
(٥) البصائر والذخائر ، ص ١١٦ .

ما تقوم به ، وما هكذا الروح فانها محتاجة الى مواد البدن وآلاته . » (١) . ويعود أبو حيان الى هذه التفرقة مرة أخرى فنراه يقول فى « الامتاع والمؤانسة » : « ان الانسان ليس انسانا بالروح بل بالنفس ، ولو كان انسانا بالروح ، لم يكن بينه وبين الحمار فرق ، بأن كان له روح ولكن لا نفس له . فليس كل ذى روح ذا نفس ، ولكن كل ذى نفس ذو روح . » (٢) وهذه التفرقة الأخيرة تدلنا على أن التوحيدى قد فهم « الروح » على انها مبدأ الحياة فى الكائن الحى ، فنسب الى الحيوان « روحا » هى التى تشيع الحياة فى أعضاء جسمه ، بينما اعتبر « النفس » جوهرا قائما بذاته هو مبدأ العقل فى الموجود البشرى ، فوقف كلمة « النفس » على الانسان من حيث هو كائن ناطق . وثمة تفرقة أخرى يقيمها التوحيدى فى كتابه « الصداقة والصديق » بين لفظ « الصداقة » ولفظ « العلاقة » ، فيقول « ان الصداقة أذهب فى مسالك العقل ، وأدخل فى باب المروءة ، وأبعد من نوازى الشهوة ، وأنزه عن آثار الطبيعة ... وأما العلاقة فهى من قبل العشق والمحبة والكلف والشغف والتتيم والتهيم والهوى والصبابة والتدانف والتشاجى وهذه كلها أمراض ... وليس للعقل فيها ظل . » (٣) وهذه التفرقة التى يقيمها التوحيدى بين نوعين من الصداقة : صداقة عقلية تقوم على المروءة وحب الخير، وصداقة حسية تقوم على اللذة وحب المتعة ، انما هى مظهر لتأثره بنظرية ارسطو فى « الصداقة » على نحو ما عرضها فى كتابه « الاخلاق الى نيقوماخوس » . ولابد من أن يكون ابو سليمان المنطقى قد عرف هذه النظرية ، وشرحها بالتفصيل لتلاميذه ،فاننا نجد أبا حيان يورد طرفا من المناقشات التى دارت بينه وبين أستاذه أبى سليمان حول عبارة ارسطو المعروفة التى تقول : « ان الصديق انسان هو انت الا أنه بالشخص غيرك ». وسواء أكان للصداقة معنى فى رأى التوحيدى ، أم كانت عبارة ارسطو ـ على حد تعبيره ـ عبارة رشيقة ولكنها تخلو من كل حقيقة . فاننا نجد أبا حيان يقيم فى هذا الصدد تفرقة واضحة بين « الألفة » و « الصداقة » ، فيقول ان الألفة قد تستعمل للأشياء، بدليل أن الانسان يألف ثوبا وزيا وطعاما ومكانا ومذهبا ، ولا يصادق شيئا منها ، فى حين أن « الصداقة » تستعمل للأشخاص فقط ، لأن الانسان لا يصادق ـ بمعنى الكلمة ـ الا النفس التى يصافيها ، ويودها ، ويرعاها ، ويخلص لها (٤) . وأخيرا ، قد يكون فى وسعنا أيضا أن نشير الى اهتمام التوحيدى بالتفرقة بين ألفاظ المشابهة كالمشاكلة ، والموافقة ، والمضارعة ، والماثلة ، والمناسبة (٥) . وستتردد هذه التفرقات لدى ابن سينا من بعد فى كتابه « النجاة » ، حيث نراه يقول ان المساواة هى اسم للمشاركة فى الكم ، والمشابهة اسم للمشاركة فى الكيف ، والمطابقة اسم للمشاركة فى الوضع ، والمجانسة اسم للمشاركة فى الجنس ، والمشاكلة اسم للمشاركة فى الاضافة ، والماثلة اسم للمشاركة فى النوع .. الخ . (٦)

(١) المقابسات ، رقم ١٠٦ ، ص ٣٧٢ ــ ٣٧٣ .
(٢) الامتاع والمؤانسة ، الجزء الثانى ، ص ١١٣ .
(٣) « فى الصداقة والصديق » ، ص ٤٤ .
(٤) « المقابسات » ، رقم ١٠٦ ، ص ٣٦٢ .
(٥) الهوامل والشوامل ، مسألة ٣٠ ، ص ٨٨ .
(٦) ابن سينا : « النجاة » (المقالة الاولى من الالهيات) طبعة مصر ، ١٩٣٨ ، ص ١٩٩ .

وبعد ، فقد حاولنا فى هذه المجالة القصيرة أن نقدم للقارىء صورة سريعة لتفكير واحد من أولئك « الأدباء الفلاسفة » « أو الفلاسفة الأدباء » الذين حاولوا فى القرن الرابع الهجرى أن يحيلوا الفلسفة الى ثقافة شعبية يفيد منها العامة من الناس ، وينهلون من معينها شتى ألوان المعرفة . واذا كنا قد أدخلنا أبا حيان التوحيدى فى عداد هؤلاء « الأدباء الفلاسفة » ، فذلك لأننا لا نكاد نجد لديه مذهبا بعينه ، أو فلسفة بعينها ، بل نحن نجد لديه ثقافة موسوعية قد ترددت فيها شتى ضروب المعرفة التى كانت سائدة فى عصره . وقد يكون من بعض افضال التوحيدى على الفكر الاسلامى أنه استطاع أن يعبر بلغة أدبية رائعة عن أعمق المشكلات الميتافيزيقية والأخلاقية والدينية التى كانت تقاق بال الفلاسفة فى عصره ... وعلى حين أن كل فيلسوف كان ينتصر لمذهب معين ، ويدافع عن رأى فلسفى بعينه ، نجد أن التوحيدى قد قدم لنا « فلسفة متفتحة » ليس فيها حلول نهاية ، أو أجوبة حاسمة ، بل أسئلة مستمرة ، ومشكلات متوالية يأخذ بعضها برقاب البعض الآخر . ولم يقتصر التوحيدى على « الأخذ من كل علم بطرف » ، بل هو قد حاول أيضا ان يضارب الآراء بعضها ببعض ، وأن يولد الدهشة فى نفوس أولئك « الاعتقاديين » الغارقين فى سبات اليقين . وهو الى جانب هذا وذاك ، قد أسهم الى حد كبير فى توطيد دعائم تلك الحركة المنطقة الجدلية التى كانت تربط الفكر باللغة ، وتعمل على تحديد معانى الألفاظ تحديدا علميا دقيقا . وسواء ألحقنا اسم التوحيدى باسم « الجاحظ » الذى كان له أثر كبير على ثقافة أبى حيان الأدبية والفكرية ، أم ألحقنا اسمه باسم « أبى سليمان السجستانى » الذى تتلمذ عليه ووصفه بأن أدق مفكرى عصره نظرا ، وأعمقهم فكرا ، وأصفاهم تأملا ، أم قلنا مع آخرين انه مفكر حر حاول أن يوفق بين العلم والدين على بساط التصوف ، فان الشىء الوحيد الذى لانزاع فيه أن التوحيدى كان علما فذا من أعلام الثقافة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى ، حتى لقد وصفه أحد المستشرقين المنصفين فقال : « لقد كان أبو حيان فنانا ، غريبا بين أهل عصره ، وكان يعانى وحشة من يرتفع عن أهل زمانه ، ويتقدم عليهم . » (١) ويخيل الينا أن التوحيدى كان يمثل « حركة التنوير » فى التاريخ الاسلامى ، فاننا نجد لديه من حرية التفكير، وسعة الأفق ، وعمق الثقافة ، ونضج العقلية ، ما يدفعنا الى تشبيهه بأحرار الفكر الغربى من ممثلى حركة التنوير . واذن فليس يكفى أن نقول مع البعض « ان أبا حيان كان فيلسوفا مع الفلاسفة ، ومتكلما مع المتكلمين « ولغويا مع اللغويين ، ومتصوفا مع المتصوفين » (٢) ، وانما يجب أن نضيف الى هذا كله أن التوحيدى قد استطاع أن يمزج فى شخصه بين كل تلك الثقافات ، فكان أديبا موسوعيا بحق ، أو بالأحرى كان مفكرا حرا مزج الفلسفة بالأدب ، فأحالها الى « ثقافة انسانية » بمعنى الكلمة ، وصهر التفكير الفلسفى فى بوتقة الجدال الأدبى ، فأحاله الى « تساؤل مفتوح » ان صح هذا التعبير !

(١) آدم متز : « الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى» ترجمة د. محمد عبد الهادى أبى ريده ، القاهرة ، ١٩٤١ ، ط، ص ٤١٦ .

(٢) أحمد أمين : مقدمة « الهوامل والشوامل » ، لجنة التأليف ، ١٩٥١ ، ص « و » .



بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوى

بالدهشة نخطو الخطوة الاولى على دربها الطويل . نسال الموجود ما انت ، من اين أتيت ، والى اين تصير ؟ لم وجدت ولم تكن بالاولى عدما ؟ نحن جميعا مطالبون بالسير على هذا الطريق الذى قد لا يكون له آخر وقد لا يبدو له هدف . انه طريق يسير عليه الانسان ولا يدرى ان كان « سيصل » ، فهو لا يعرف هنا معنى لكلمة « الوصول » . انه يحمل على ظهره منتهى شجاعته ومنتهى حزنه ، يتخبط فى ليل السؤال ، لا يدرى ان كانت ستشرق عليه شمس الجواب . كلمة « لماذا » هى عصا الوحيد على الطريق الوحيد . تلمس الحجر فتنبت له عينان تستفسران : من أنا ، ما أصلى وما نهايتى ؟ وتمس الحيوان فيرتعش ، يفيض السؤال البرىء من النظرة البريئة : هل تعرف الى أين ؟ وتهز عقل الانسان وقلبه فيفتح عينيه كما فتحها آدم على الوجود أول مرة ويسأل : من هو الانسان ؟ ماذا أريد من العالم وماذا يريد العالم منى ؟

نقول ان الدهشة أصل الفلسفة . ويوشك القارىء أن يسأل : وهل تحتاج الكلمتان الى تفسير ؟ أما الدهشة فأراها كل يوم ، فى العيون المفتوحة والحواجب المرفوعة والأفواه الفاغرة . وأما الفلسفة فأقرأ عنها فى كل مكان ، وأستطيع أن أتتبع تاريخها فى كل مكتبة ، وألم بماضيها وحاضرها فى بضعة أيام . غير ان من الكلمات ما يعانى نفس المصير التعس الذى عانته الكلمات على يدى محدثى سقراط ، كلهم كان يدعى معرفتها ، فاذا به ينتهى الى اكتشاف جهله بها . كل لسان يلوكها وكل قلم يجرى بها يسدل ستارا جديدا من النسيان ويلفها فى سحابة من الغموض .

لن نعرف الطريق الى الكلمة حتى نبدأه من أوله ، ولا طعم القطرة حتى نعود بها الى منبعها . أول فم نطق بكلمة الفلسفة كان فما يونانيا . فلنحاول أن نستمع اليه كما خرج منه أول مرة ، ولنحاول أن نفتش عنه تحت أكوام المعارف التى تنهال عليه منذ اكثر من خمسة وعشرين قرنا .

حين نسمع الكلمة فى أصلها اليونانى نجدها تقول : « فيلوسوفيا » . الكلمة الآن تتحدث بلسان يونانى ، وتحدد بنفسها الطريق . الطريق يمتد امامنا ، فهناك دهر طويل يفصل بيننا وبين من نطق بها لأول مرة . والطريق يمتد من خلفنا ، فقد طالما سمعناها وأجريناها على أفواهنا .. وهو فى الوقت نفسه طريق نسير عليه وما نزال نتابع السير . ولكن ما أقل ما نعرف معالمه ، برغم ما نعرفه عن الفلسفة اليونانية من حقائق وما نقرأ فى تاريخها من بحوث (١) .

الكلمة اليونانية تقول لنا أيضا ان الفلسفة هى التى حددت وجود اليونان فى فجر حضارتهم . وليس ذلك فحسب . بل انها هى التى حددت ملامح التاريخ الغربى الاوروبى . والواقع أن عبارتنا « الفلسفة الغربية الاوروبية » هى من قبيل تحصيل الحاصل . لماذا ؟ لأن الفلسفة فى صميم جوهرها ونشأتها يونانية . فحين نقول أن الفلسفة يونانية فانما نعنى انها مست قلب اليونانى وعقله ، واليونانى وحده ، وسيطرت أول ماسيطرت على روحه ، لتطبعها وتطبع الروح الاوروبى من بعده حتى يومنا هذا . فعبارة « الفلسفة فى صميم جوهرها يونانية » لا تريد الا أن تقول : ان تاريخ الغرب واوربا ، وتاريخهما وحدهما ، فى صميمه فلسفى . ونشأة العلم وسيادة الصنعة الفنية (التكنيك) فى أيامنا هما دليلنا على هذا : انهما الزهرتان الشائكتان اللتان تنحدران من جذور الشجرة اليونانية .

ما كان للعلم أن يقوم لو لم تسبقه الفلسفة . ولن نعرف ما الذرة والصاروخ حتى نعود الى السؤال الذى ألقاه الحكيم اليونانى الاول : ما هذا (الوجود) ؟ ان كلمة الفلسفة ، كما يقول هيدجر ، مكتوبة على شهادة ميلاد أوربا والغرب . وفى

---

(١) مارتن هيدجر : ما هى الفلسفة ؟ ـ جنتر نسكه ، فلنجن ١٩٥٦ ، ص ١٢ .

Martin Heidegger, was ist das-die Philosophie ?
Günther Neske-Pfullingen, 1956.

أستطاعتنا ، لا بل من واجبنا أن نقول انها مكتوبة على شهادة ميلاد عصرنا الذى نسميه فى رهبة واشفاق بعصر الذرة .

بالسؤال « ما هذا » نحاول أن نحدد « ماهية » الشيء . فحين نسأل : ما هذا الذى يبدو على البعد ؟ ونتلقى الجواب : انه شجرة ثم نعود فنسأل : وما هو هذا الذى ندعوه شجرة ؟ فاننا نكون قد اقتربنا من طريقة اليــونان فى السؤال ، أى اقتربنا من الفلسفة. هكذا كان يسأل سقراط وأفلاطون وأرسطو. انهم يسألون : ما هذا الذى نسميه بالجمال ؟ وما هذا الذى نسميه بالمعرفة ، وبالطبيعة والحركة ؟ ان السؤال عن ما هو الموجود ليس سؤالا من أسئلة ، ولكنه « السؤال » الذى طبع الروح الغربى من المهد حتى لحظتنا الراهنة . فسؤالنا «ماهو» سؤال عن ماهية شيء ، عن جوهره وحقيقته . والسؤال عن الماهية يستيقظ فى عقل الانسان وقلبه حين يصيب الاضطراب والغموض ماهية ما يسأل عنه ، حين تهن صلته به أو تهدد بالضياع والانهيار . فسؤالنا اذن عن ماهية الفلسفة ينبع من احساسنا بأن الفلسفة نفسها أصبحت موضع السؤال . انه يصدر عن شعور بالمحنة . محنتنا نحن ، السائلين والمسئولين جميعا . ذلك لأن الفلسفة لا تصاب بالمحنة . والذين يحلو لهم أن يتحدثوا عن محنة الفلسفة انما يتحدثون عن محنتهم هم ، عن عجزهم عن الاتصال بروحها وانقطاع الاسباب التى تربطهم بما هو حق وباق وخالد . وكم مرت المحن المزعومة ـ من جانب الفلاسفة أنفسهم قبل كل شيء ـ كما تمر السحب على وجـه الشمس .

دار بنا الحديث فى دائرة . كنا نسأل عن أصل الفلسفة ، فساقنا الحديث الى ماهيتها ، ثم اذا بنـا نتهم انفسنا ونتهم غيرنا بأننا نعيش من اهمال السؤال عنها فى محنة . ولكى نعرف سر هذه المحنة لا بد لنا من أن نعرف ذلك الذى أدرنا ظهورنا له ، وعصبنا أعيننا عن رؤيته حتى تعثرنا فى المحنة . أعنى لا بد لنا أن نعود فنسأل : ما هى الفلسفة ؟

الكلمة اليونانية « فلسفة » تعود الى كلمة « فيلسوف » كان أول من استخدم هذه اللفظة الاخيرة وطبعها بطابعها هو هيراقليطس . ومعنى هذا أن كلمة الفلسفة لم توجد بعد عند هيراقليط ، وكل ما نجده لديه هو كلمة الفيلسوف ، مستخدمة استخدام الصفات (١) . فالفيلسوف عنـده هـو الذى يحب « السوفون » والحب عنده فعل يحاول به المحب أن يطابـق بينه وبين المحبوب ، فيتحدث كما يتحدث « اللوجـوس » ، ويعيش ويفكر فى « هارومونية » ، فى انسجام وتجانس معه . من العسير أن نعرف على وجه الدقة ما يريده هيراقليط بكلمة « السوفون » . انه من أعقد الفلاسفة وأشدهم غموضا ، حتى لقد سماه الأقدمون بالمظلم . ولكننا نستطيع أن نعتمـــد على هيراقليط نفسه فى فهم هيراقليط ، تهدينا الى هذا الفهم كلمة هيراقليط نفسه : « ان لم يسمعونى واستمعوا الى اللوجوس (المعنى ، الجوهر ، الكلمة) فسيكون من صواب الرأى أن نقول بما يطابق الحكمة ان الواحد هو الكل » . أما «الكل» فيعنى هنا كل ما هو موجود ، وأما « الواحــد » فتعنى الواحد ، الفريد ، المتوحد . كل الموجودات متحـــدة فى الوجود ، والسوفون تعنى اذن كل موجود فى الوجود . أو بعبارة أشـد حدة : الوجود هو الموجود . ورابطة الكينونة المضمرة فى الجملة الاخيرة متعدية ، نستطيع أن نترجمها بقولنا ان الوجود يجمع (يكون) الموجود ، فيكون الوجود بهــذا المعنى هو التجميع (اللوجوس) . قد تبدو لنا هذه العبارة تافهة وقد نحسب أنها واضحة بذاتها . اذ كيف نحتاج الى تفسير أن الموجود هو كل ما يوجد ، وان كل ما يوجـد فهـو مشـترك و « مجتمع » فى الوجود ؟ ومع ذلك فقد كان اجتماع الموجودات فى الوجـود وبقاؤها فيه هو الذى أثار الدهشة فى عينى اليونانى القديم

(١) هيدجر ، المرجع السابق ٢١ .

(أقول فى عينيه ولا أقول فى سمعه أو قلبه . ان فلسفة اليونان كلها فلسفة رؤيا وتأمل ، وكلنا يعرف منزلة العين عند أفلاطون وأرسطو . من يدرى فى أى اتجاه كان يمكن أن تسير الفلسفة والفكر الغربى كله لو أن اليونانى أصغى سمعه وخشع بقلبـه بدلا من أن يفتح عينيه ليسأل ما الوجود فينتهى به السؤال الى السيطرة عليه والتحكم فيه ، هذه السيطرة وهذا التحكم اللذان وصلا الى قمتهما فيما نسميه اليوم بالروح العلمية أو الروح الوضعية) .

هذا الذى أدهش اليونان حاولوا أن يحموه وينقذوه ممن لا يحس بالدهشة ، من حكماء السوق ، من السفسطائى الذى يعرف لكل مشكلة حلا ويجد لكل سؤال جوابا . ولم يكن من سبيل الى انقاذ الدهشة الا بالصـعود فى طريق المدهش . فاصبح الحكيم هو الذى يسعى الى الحكمة ، ويوقظ بسعيه الشوق اليها فى نفوس الآخرين . فمحبة الحكمة ، بالمعنى الذى ذكرناه من الانسجام مع الواحد أو الكل والتجانس مع الجوهر أو المعنى ، هى فى السعى اليه ، سعيا يحدده الحب ويبين له الطريق الى وجود الموجود ، الى الكل . هذا السعى ربما كان هو الفلسفة التى قصد اليها هيراقليطس . ومع ذلك فلم يكن هيراقليطس فيلسوفا بالمعنى الذى نتعارف عليه اليوم كما ورثناه عن أفلاطون وأرسطو . وكل ما نستطيع أن نقوله عنه انه مفكر عظيم ، محب للحكمة ، دائب السعى الى التشبه بها ، والمجانسة بين لغته ولغة « اللوجوس » ، والحياة والتفكير بما يطابق الواحد الكل . هذا السعى المفعم بالدهشة نحو مصدر كل دهشة هو الذى يقبلها فيما بعد فى هذا السؤال الذى يتحول به الفكر بمعناه عند هيراقليطس والفلاسفة قبل سقراط بوجه عام الى ما نسميه اليوم بالفلسفة : ما هو الوجود من حيث هو موجود ؟ هذه الخطوة التى مهد لها السفسطائيون وقام بها ســقراط وأفلاطون يعبر عنها أرسطو فى جملة مشهورة يقــولها بعــد هيراقليط بحوالى قرنين من الزمان : « وهكذا كان من قديم ولم يزل الآن وسيبقى أبدا السؤال الذى تسأله الفلسفة وتحار فى الوصول الى الجواب عنه : هو « ما هو الموجود ؟ » (١)

السؤال يشير الى ما يسأل عنه . انه وجود الموجود . هو التغير الدائم عند هيراقليط ، والمثال عند أفلاطون ، والطاقة عند أرسطو ، والأنا أفكر عند ديكارت ، والأنا أتصور لنفسى عند كانت ، و « الأنا » عند المثاليين الالمان من بعده ، وارادة القوة عند نيتشه .. الخ . اجابات يطول بنا المقـــام لو حاولنا أن نتتبعها . ان ما نريده أبسط من هذا بكثير . نريد أن نقف عند الباعث على هذا السؤال ونعرف الدافع اليه . فالتحـولات المختلفة التى مرت بها الفلسفة فى تاريخها الطويل لن تجدينا فى الاجابة على سؤالنا . أجدى من ذلك أن نحاول الاقتراب من جوهر الفلسفة نفسها ، ونعرف الباعث الخالد الذى دفع الانسان فى كل مرة الى محاولة الاجابة على سؤالها الخالد .

يقول أفلاطون فى محاورة تيآتيتيوس (٢) : « هذا الانفعال أو العاطفة ـ يعنى بذلك الدهشة ـ يميز الفيلسوف حقا ، وليس للفلسفة من أصل سواه » . انفعال الدهشة اذن هو أصـــل (أرشيه) الفلسفة . كلمة الأصل هنا ، بمعناها اليــونانى تعنى أمرين : أولهما ذلك الذى تصدر عنه الاشياء وتنبع منه ، وثانيهما ذلك الذى يسود ويسيطر على ما يصدر ويتفرع عنه . فالدهشة بهذا المعنى ليست هى البذرة التى تبدأ منها حيـاة الفلسفة فحسب ، بل هى قوة الحيـاة نفسها التى تحملهـا وتسيطر على مراحل نموها وتوجه مصيرها . يقول أرسطو فى هذا المعنى (٣) : « من خلال الدهشة بدأ الناس الآن وفى أول الامر يتفلسفون » ، أى أنهم توصلوا من خلال الدهشة الى المبدأ الذى تصدر عنه الفلسفة ويسرى فى تيارها الذى لا ينقطع .

(١) ما وراء الطبيعة ـ كتاب ازال ١ ، ١٠٢٨ ، ب ٢ .
(٢) ثيآتيتيوس ١٥٥ ، د
(٣) ما وراء الطبيعة كتاب الألف ٢ ، ٩٨٢ ب ١٢ .

من الخطأ الظن بأن أفلاطون وأرسطو يتحدثان عن الدهشة والاندهاش كما لو كانا علة الفلسفة والتفلسف . فلو صح هذا لما زادت الدهشة عن ان تكون مجرد دفعة ساقت الفلسفة فى طريقها حتى اذا سارت فى هذا الطريق استغنت عنها وتقطعت أسبابها بها . ولكن الدهشة هى الاصل ، بالمعنى الذى أشرنا اليه ، فى كل فلسفة . انها تلازم كل خطوة من خطواتها ، وتسرى سريان الدم فى مشكلاتها ومسائلها . الدهشة انفعال وعاطفة ، لا بالمعنى النفسى الحديث لهذه الكلمة ، بل بالمعنى الذى يحتمل العذاب ، والتعذب ، والصبر والمعاناة . حين ننفعل انفعال الدهشة نجدنا نقف وقفة مع أنفسنا ، نفزع اليها من الموجود الذى أدهشنا أن نجده أمامنا ، وأن يكون على هذه الحال بعينها لا على حال اخرى . هذا التوقف عند الموجود ، هذا الفزع منه هو فى نفس الوقت فزع اليه ووقوع فى أسره . الدهشة هى الحال التى يتفتح لنا فيها وجود الموجود ويكشف عن نفسه . هى الرجفة التى اقشعر بها كيان الحكيم اليونانى الاول ففتح فمه ليسأل : ما انت أيها الموجود ؟ لم كنت ولم لم يلفنى وإياك ليل العدم ؟ أيها القريب البعيد ، لم لا تكشف عن وجهك الا لتسدل عليه القناع ؟ ـ فى هذه الحال سعى الحكيم اليونانى الى أن يطابق بينه وبين وجود الموجود ، أى الى أن يكون حكيما (١) .

نعود فنقول انه ليس من همنا هنا أن نتابع السؤال الفلسفى الاول : ما هو الموجود ؟ والتحولات التى طرأت عليه الطريق الطويل الذى يمتد خلفنا وسيمتد أمامنا ما عاش الانسان . ان محاولتنا هنا أكثر تواضعا : نريد أن نفتش عن الدهشة فى قلوبنا وعقولنا ، أن نعرف ان كنا ما نزال قادرين على معاناتها وان كان فى استطاعة الانسان اليوم أن يسأل ويتساءل ، بالمعنى الحقيقى لهاتين الكلمتين .

يقول باسكال فى كلمة مشهورة : « تعلموا أن الانسان يعلو على الانسان بما لا نهاية له (٢) » . ولقد كان التفلسف من قديم وسيبقى دائما هو الفعل الذى يتعدى به الانسان ، علم لكل يوم ويتجاوز به حدود ذاته . ولا يتسنى له ذلك حتى يعلو فوق كل شىء ، أعنى فوق العالم باعتباره كل الموجودات . نقول ان الفيلسوف يعلو على عالم كل يوم ولا نقول يتعالى عليه . ذلك لأنه بشر كسائر البشر ، ملقى به فى قلب الحياة اليومية ، التى بدونها لا يستطيع أن يتفلسف ، مسئول عن اشباع حاجاته الجسدية ، التى بدونها لا يستطيع ان يعيش . ولكنه يعلو على عالم كل يوم لا ليخرج منه بل ليعود اليه أوثق اتصالا بجذوره ، لا عن انفة أو كبرياء ، بل ليتفرغ لتأمله والنظر فيه . فعمل الفيلسوف اذن مجرد عن الهدف والمنفعة ، لا سبيل الى قياسه بالعمل اليومى . (ليس الفيلسوف وحده هو الذى يعلو فوق العالم . ان كل من تصيبه هزة تدنيه من حدود الوجود يفعل مثل ذلك ، العاشق والشاعر والثائر والمريض على فراش الموت والمؤمن فى بيت الله ، كل أولئك يعلون فوق العالم اليومى وينفذون من دائرته الضيقة المتناهية . لا مكان للفلسفة والتفلسف فى عالم يطغى عليه العمل ويتحكم فيه ، عالم لا تنمو فيه شجرة الدين ، ولا يتنفس فيه الهام الشعر ولا تهزه رجفة الحب أو يعمقه احساس الموت) .

قلنا ان الفلسفة تعلو بالانسان فوق حدود العالم اليومى ، وتسمو به على أسوارها الضيقة . وكذلك زعمنا عن كل تجربة عميقة تقرب الانسان من ذاته ومن الكل المحيط به ، فى الشعر والحب والدين والموت . ولكننا لم نقل ان كل فلسفة أو كل شعر أو كل حب يفعل به ذلك . ان هناك الوانا من التفلسف الظاهرى التى تحكم أسر الانسان فى سجنه اليومى بدلا من تخلصه منه . وهناك ألوان زائفة من الشعر والعبادة والحب لا تحمل من أصل معناها الحق الا الاسم والقناع . هناك لانستطيع أن نعلو فوق العالم ـ هذا العلو الذى يستطيع وحده أن يدنينا منه ـ ولا فوق وجودنا المحدود . ومن أين لنا هذا العلو ونحن نضع كل ما من شأنه أن يتسامى بنا فى سلة حياتنا اليومية ؟ فى العبادة الزائفة يصبح الاله نفسه حلقة فى سلسلة الاهداف والوسائل اليومية ، ووظيفة نبغى بها تحقيق غاية أو ادراك أمل. فى الحب الزائف يصبح سر الحب وعاطفته وسيلة من وسائل الذات المحدودة الانانية لا غاية فى ذاته ، فالمحب الحقيقى يجد نفسه ملقى فى أحضان العالم العظيم العميق ، والحب هو الذى يزيد من عظمته وعمقه . فى الشعر الزائف والفن الظاهرى لاينفذ « الشاعر » من قبة العالم اليومى ولا يتصل بقلبه النابض (فلو فعل لكان ذلك علوا به) وانما يرقش زخارف خداعة على جدران هذه القبة ، ويضعها فى خدمة الحياة اليومية ، تارة باسم « الشعر الحالم » وأخرى باسم « الشعر السياسى » . وهناك اخيرا الفلسفة الزائفة لا تعجز فحسب عن أن تعلو بالانسان على الحياة اليومية ، بل انها تحكم اغلاقها عليه وتزيد من عذاب سجنه بين جدرانها . انها تشبه عندئذ فلسفة السفسطائى بروتاجوراس الذى يسأله سقراط : أى شىء اذن تعلم الشباب الذين يتدافعون اليك ؟ ويجيبه بروتاجوراس : عندى يتعلم الشباب الرشد سواء كان ذلك فى أمورهم الخاصة ، فيتعلمون على سبيل المثال كيف يدير الانسان بيته خير ادارة ، أو فى شئون الدولة ، فيتعلمون كيف يؤثر الانسان بالقول والفعل أفضل تأثير على الدولة . هذا هو برنامج الفلسفة الزائفة المتظاهرة الذى ما زلنا نسمع المنادين به فى كل مكان من العالم اليوم أكثر من أى وقت مضى ، ارتفع به صوت هذا السفسطائى الذكى المتحمس الثرثار منذ أكثر من عشرين قرنا فى أسواق أثينا وشوارعها . أثر هذه الفلسفة الزائفة فى محنة الانسان المعاصر ، التى يمتحن فيها بقدرته أو عجزه عن توجيه السؤال الفلسفى من جديد ، بكل حرارته وجديته وخطورته ، يفوق بكثير كل ما قد يلصقه الفلاسفة برجل الشارع من احتقار لكل ما لا يتصل بالحياة العملية بسبب ، وما أكثر ما يكون بريئا منه . ذلك أن رجل الشارع لا يخلو فى لحظات نادرة من حياته المتعبة أن يهتز لبيت من الشعر أو يرتجف لسؤال عن معنى الحياة . أما الفيلسوف فى الظاهر ، الذى يحشد قوى التفلسف فى خدمة الحياة اليومية ، فأين ما يمكن أن يهزه أو ينقل الرجفة الى قلبه وعقله ؟! ان ما يحمل هدفه فى ذاته ، كما تقول عبارة كانت المشهورة ، لايمكن بحال أن يصلح وسيلة لهدف من الاهداف أيا كان . ومع ذلك فنحن لا نحاول هنا أن ننقد عصرنا بل نريد أن نتفهم من جديد العلاقة الخالدة بين الانسان والكون ، أن نعيد الدهشة الى عيوننا وقلوبنا ونحن نسأل السؤال القديم الجديد: ما هو الوجود ؟ ومن هو الانسان ؟

ان ضحكة الفتاة التراكية التى جلجلت بها وهى ترى طاليس الميلى يتعثر فيقع فى ماء النبع لأن عينيه كانتا مشغولتين بتأمل السماء ـ هذه الضحكة هى فى نظر أفلاطون الجواب الذى يرد به « العاقلون » و « العمليون » فى الحياة اليومية على كل سؤال فلسفى .

ان قصة هذه الفتاة ذات الضحكة البريئة ـ التى لا شك أن لها ما يبررها ـ قصة يبدأ بها تاريخ الفلسفة ولا تزال عالية الاصداء حتى يومنا هذا (١) : « ودائما وأبدا ما يكون الفيلسوف مدعاة للضحك ، لا بالنسبة للفتيات التراكيات فحسب ، بل للكثير من الناس على وجه الاجمال ، ذلك لانه ، وهو الغريب عن العالم ، يسقط فى نبع الماء وفى ألوان أخرى من الحيرة والارتباك (٢) .

ولكن من يجرؤ على الادعاء بأن فى امكانه أن يغادر عالم هذه الفتاة التراكية الى غير رجعة ؟ من منا يستطيع أن يعيش بغير سقف على رأسه ، ولا دفء حول جسده ، ولا هدف على طريقه ؟

---

(١) راجع فى هذا كله هيدجر المرجع السابق ص ٤٠
(٢) باسكال الافكار الفكرة ٤٣٤ طبعة برنشفيك

(١) يوزف بيبر : ما هو التفلسف ؟ ميونخ ١٩٥٩ ص ٢٣
Josef Pieper, Was heisst Philosphieren
(٢) أفلاطون : ثيآتيتيوس ١٧٤

ثم من منا يستطيع أن يوفر لنفسه ترف التأمل فى النجوم . الا اذا كان مستعدا للوقوع تحت عجلات الترام أو الانخراط فى عداد المشبوهين ؟ أليس هذا مخاطرة بالخروج عن طبيعة الانسان نفسه ؟ ثم الى أين يخرج الانسان حين يخرج عن حدود العالم الذى نعيش فيه كل يوم ؟ أالى عالم آخر ؟ وماذا عسى أن يكون هذا العالم ؟ هل هو عالم « آخر » يكون عالمنا هذا ظله وشبحه ـ كما زعم البعض خطأ عن أفلاطون ـ ويقابله كما تقابل المادة الروح والليل النهار والنسخة الاصل والنموذج ؟ الاجابة على هذا السؤال اجابة على سؤالنا القديم ما هى الفلسفة ؟

ان الانسان حين يتفلسف يعانى تجربة يهتز فيها العالم اليومى تحت قدميه . تقف فيها دوامة العادات التى تجرفه صباح مساء : يقظة من النوم ، ساعات يقضيها فى العمل ، ثم ساعات يقضيها فى فراغ ليستعد للعمل من جديد ، ثم نوم فيقظة فساعات عمل .. الخ (حتى يتفجر ينبوع الدهشة ذات يوم فى قلبه فيسأل : ما معنى هذا كله ؟.. ويقف أمامه شبح المحال المعتم ، كما وقف فى السنين الاخيرة أمام المفكر العظيم ألبير كامى) . انها التجربة التى تقول له ان العالم المحيط به الذى تحدده أهداف الحياة القريبة المباشرة ، يمكن أن يهتز يوما وينبغى أن يهتز لدعاء « العالم » ، أن يرتجف من صوت « الكل » الذى يعكس الصور الابدية للاشياء . التفلسف معناه : أن يعلو الانسان على عالم كل يوم ليواجه « العالم » . أن يترك الامان الى الخطر . أن يغادر بيته الى حيث لا سقف يظله ، أن يهجر الطرق التى تعرف هدفها ليسير على « الطريق » التى قد لاتكون لها هدف . هل معنى هذا أن يهيم الفيلسوف على وجهه ، أشعث الشعر معلق البصر بالنجوم ، عرضة فى أيامنا هذه لأن يطرح عليه « القميص الابيض » أو يضع جندى الداورية فى يديه الحديد ؟ نحن ان فعلنا هذا نكون قد صورناه فى صورة خيالية سخيفة بقدر ما هى باطلة . اذ كيف نستطيع أن نقول مثل هذا الكلام عن أناس عقلهم حاد كالسيف ولغتهم ساطعة لا تعرف ظلا من خيال او عاطفة ؟ ان الانسان يستطيع أن يتفلسف ، أعنى أن يتأمل تأملا نظريا ، ويرى الوجود رؤية نقية (كلمة « تيورين » اليونانية ليس لها معنى غير هذا) مجردة عن كل هدف من الاهداف المتصلة بحياته اليومية ـ قلنا يستطيع ، ومن حقنا أيضا أن نقول ينبغى عليه . انه فى تأمله النظرى الخالص هذا الذى سميناه بالتفلسف ، يعلو على ذاته وعلى العالم . وهو بفعله هذا لا يحقق انسانيته فحسب بل يعلو عليها أيضا (لنتذكر كلمة باسكال السابقة) . ولكن كيف وبأى شىء ؟ بالدهشة التى هى أصل التفلسف . بالاندهاش الذى هو أصل الحرية . وأين يجد الانسان حريته ان لم يجدها فى النظرة الخالصة الى الموجود ، الى العالم باعتباره كل الموجودات ، نظرة مجردة عن كل هدف ، نقية من كل تغير ومن كل محاولة فى التغيير . لا لكى نعرف الموجود فنسيطر عليه ، كما يقول باكون ، ولا لكى نجعل من أنفسنا سادة على الطبيعة وملاكا لها ، كما يقول ديكارت فى مقاله عن المنهج ، ولا لكى نغير العالم كما يقو لماركس . ولكن لأى غاية اذن ؟ وأى منفعة تعود علينا من وراء هذا العلو بالدهشة التى هى أصل كل تفلسف وبالتالى كل حرية ؟ ولكن هذا السؤال نفسه ـ ألا نسأل فيه عن «غاية» و « منفعة » ؟ ـ سؤال غير فلسفى . ان عين الفيلسوف تتأمل حين تتأمل العالم كله ، ولسانه يسأل حين يسأل عن مجموع ما هو كائن . انه عندئذ يكون « مع كل هو موجود » (1) كما يقول القديس توماس الاكوينى . ولا يسأل الفيلسوف حتى يكون فى فكره الوجود كله .

قلنا ان الانسان حين يتفلسف يعلو على « العالم اليومى » ليواجه « العالم » . وتعبيرنا عن الفعل الفلسفى بهذه الصورة يثير الغموض وقد يحمل القارىء على الشك فى غرور الفلسفة والفلاسفة ! من البديهى أننا حين نتحدث عن العالم اليومى الذى نعلوه بالتفلسف الى العالم ككل لا نتحدث عن عالمين منفصلين ، كما لو كانا مكانين يغادر الانسان أحدهما ليدخل الآخر ، فيترك هنا وراءه أشياء ليجد هناك أشياء أخرى أو لا يجد شيئا على الاطلاق . انه لا ينفض يديه من غبار أحدهما ليغسلهما بنور الآخر . وحين يعلو بالتفلسف على العالم المحيط به لا يدير له ظهره ولا يحول عينيه عنه ولا يسبح ببصره بعيدا عن شقاء كل يوم . لا يترك عالم العرق والدموع ولقمة العيش ليتجه بفكره الى عالم الماهيات أو الكليات أو المثل أو ما شئت لها من أسماء . ان العالم الذى يمتد أمام أبصارنا ونتحسسه بأيدينا ونشقى به ويشقى بنا هو نفس العالم الذى نتأمله بالتفلسف . ولكن هذا العالم ، هذه الاشياء ، هذه الحقائق والموضوعات تصبح موضع سؤال من نوع آخر . انها تسأل عن جوهرها الاخير ، عن حقيقتها الكلية ، عن طبيعتها الشاملة ، واذا بالافق الذى يصدر عنه السؤال يصبح الافق الذى يضم الواقع كله . السؤال الفلسفى يتجه الى هذا الشىء أو ذاك مما نراه كل يوم . انه لا يتجه الى شىء « خارج العالم » ولا الى شىء موجود فى عالم آخر بعيد عن تجربتنا اليومية (1) . لكنه سؤال يقول : ما هو هذا على الاطلاق وفى حقيقته الاخيرة ؟ يقول أفلاطون فى محاورة ثيآتيتيوس : « لا ما اذا كنت أظلمك ها هنا أو كنت تظلمنى ـ ليس هذا هو الذى يشتهى الفيلسوف أن يعرفه ـ بل ما هى العدالة على الاطلاق وما هو الظلم ، لا ما اذا كان الملك الذى يملك الكثير من الذهب سعيدا أو غير سعيد، بل ما هو الملك على وجه الاطلاق وما السعادة والتعاسة ـ على الاجمال وفى حقيقتها الاخيرة (2) » .

سؤال الفيلسوف يتجه اذن الى ما نراه وما نألفه كل يوم . واذا بهذا الشىء يشف أمام أعيننا ، وكأننا نفتحها عليه لأول مرة ، ويفقد ألفته ليكشف عن وجه غريب حجبه التعود والتلقين والكسل . فى لحظة واحدة يتحول كل ما كنا نحسبه شيئا « طبيعيا » أو « يقينيا » أو « مفروغا منه » الى شىء محير غريب وعميق معا . ان سقراط الذى يعرف كيف يسأل فيسلب الاشياء وضوحها الموهوم والمسئول يقينه المزعوم يشبه نفسه بالسمكة الرعاشة ، تصيب ضربته بالذهول والاندهاش كل من يستمع اليه . فى كل يوم نقول هذا «صديقى» ، هذا « بيتى » أو هذا « مالى » . ولكن ما من أحد يسأل نفسه ما هو « الملك » وما معنى أن « أملك » شيئا ، وهل يمكن لانسان أن يملك هذه الاشياء أو هل يمكن أن يمتلك شيئا على الاطلاق . هل من الأمور الواضحة بذاتها أن أوجد وأن أرى وأن أولد وأموت ؟ هل بلغت معرفتى بهذا كله من اليقين مبلغا لا أملك معه الشك فيها ؟ وهل يمكن أن يوجد شىء لا يحتمل الشك والسؤال ؟ أليس فى هذا كله ما يحمل على الدهشة ؟!

الفلسفة ابتعاد وغربة . لا عما نراه ونحس به كل يوم من ناس أو أشياء ، بل عن تفسيراتنا السائرة لها ، عن قيمها التى نسلم بها كل يوم . لا لأننا نهوى الشك والهدم أو نريد أن نشذ فنفكر غير ما يفكر سائر الناس ، بل لأن الاشياء نفسها تكشف لنا فجأة عن وجه جديد لم نألفه من قبل ، ولأن ما اعتدناه كل يوم يصبح فى لحظة واحدة غير عادى ولا يومى ولا واضح بذاته . ان الوجه العادى يختفى فجأة ليظهر مكانه وجه الواقع على حقيقته . ولا يحدث شىء من هذا حتى يجرى فى أنفسنا شىء آخر ، ارتبط بمبدأ التفلسف من قديم ، ذلك هو الدهشة : « نعم ، بحق الآلهة يا سقراط العزيز ، اننى لا أستطيع أن أنتزع نفسى من الدهشة من معنى هذه الاشياء ، وفى بعض الأحيان يكاد يصيبنى الاغماء من مجرد النظر اليها » . بهذه الكلمات يهتف الرياضى الشاب ثيآتيتيوس فى وجه سقراط ، بعد أن يستدرجه هذا الذكى الساخر الرحيم بالكلام حتى يعترف بجهله ويسلم بحيرته . ويجيب سقراط : « أجل ان هذه الحال نفسها هى التى تميز الفيلسوف ، هذا ولاشىء غيره هو أصل الفلسفة (3) »

(1) Convenire cum omni ente

(1) يوزف بيبر ، المرجع السابق ص ٦٢ .

(2) ثيآتيتوس ، ١٧٥

(3) محاورة ثيآتيتوس ، ١٥٥ .

بهذا المرح المشرق الوديع يعبر سقراط عن الحقيقة التى دخلت الفلسفة من قديم كما دخلت ضمير كل انسان يفكر ، ولن تخرج منهما ابدا . فليس من قبيل الصدفة ان يبدأ الفكر الفلسفى بهذه العبارة « الدهشة أصل الفلسفة » ، وأن يكتب ديكارت عبارة قريبة منها على باب الفلسفة الحديثة تقول : « الشك أصل الفلسفة » ـ ولم يكن لشىء من ذلك أن يحدث لو لم يكن بين الدهشة والشك ما بينهما من قرابة وجوار . كانت طريقة سقراط ان يثير فى صاحبه الدهشة بالنسبة لكل ما يعتقد فى وضوحه وما يسلم به تسليما أعمى . وكانت طريقة ديكارت أن يحملنا على الشك فى كل ما آمنا به فى الفلسفة وما ورثناه بالتسليم والتصديق ، تمهيدا للبحث عن أساس سليم ، عن « صخرة لا تتزعزع » نقيم عليها بناء الفلسفة من جديد . الشىء الرئيسى اذن فى الحالين هو الارباك ، على نحو ما يقول هيجل (١) : « انه الارباك الذى ينبغى لكل فلسفة أن تبدأ به ، ان على الانسان أن يشك فى كل شىء ، أن يتخلى عن كل ما افترضه من قبل ، لكى يحافظ عليه من بعد شيئا ناتجا من خلال التصور » .

فى الدهشة كما فى الشك يحار الفكر مع نفسه . هذه الحيرة هى الدفعة التى لا بد منها لكى يكون فكر على الاطلاق . وهى الدفعة التى لا بد منها لكى يستيقظ هذا الفكر فيعرف ويجرب ان « العالم » أعظم وأعمق وأغنى بالاسرار مما توحى اليه حياته اليومية . وأن الوجود بما هو وجود غنى بالاسرار ، لا بل هو السر نفسه : لا لأنه غنى بالتناقض والمشقة والغموض بالنسبة للانسان ، بل لأن معين اسراره لا ينفد ، ومنبع نوره لا يفيض .

فى الدهشة تصمت الحياة اليومية ، ولو للحظة واحدة ، لنرى « الحياة » . ترفع الموجودات قناعها اليومى لتكشف عن وجه « الوجود » . ولـكن ما الذى يدهشنا حين نندهش ، فيصيبنا الذهول ونتجمد كما لو كنا نجلس مع سقراط ؟ ـ ليس للمدهش صلة بالغريب المثير غير المعتاد . من كان فى حاجة الى شىء يثيره ليبعث الدهشة فى نفسه ، شىء لم تره عين ولا سمعت به اذن كما يقال ، فقد فقد كل حاسة للانبهاش ـ اعنى ذلك الانبهاش الحق من معجزة الوجود . فالدهشة التى تستثيرها عجيبة لا تحدث كل يوم ما زالت هى نفسها فى حاجة الى دهشة حقيقية تخلصها من قيد كل يوم ، دهشة تجعل الانسان يرى المدهش فى ما يالف ، والغريب فى ما اعتاد ، والمعجزة فى ماتقع عليه عيناه كل يوم . هنـالك يعرف أنه كان يحسب أنه يرى الاشياء وهو فى الحقيقة أعمى عنها هنالك وانه كان يحسب أنه يعرف وهو فى الحقيقة لا يعرف شيئا . هنالك يبدأ فعـل التفلسف ، ومعه يبدأ القلق والخطر . الجزيرة الآمنة لا تعود آمنة ، الواحة السعيدة تصبح مسكنا للشقاء . هنا يقترب الفعل الفلسفى من الفعل الشعرى فالفيلسوف والشاعر كلاهما يرى العالم وكأنه يراه لأول مرة ، كلاهما يتصل موضوعه بما يبعث الانسان على الدهشة وما يطالبه بها . ولعل هذا هو الذى جعل توماس الاكوينى فى تعليقه على ميتافيزيقا ارسطو يقول : « أما السبب الذى من أجله يقارن الفيلسوف نفسه بالشاعر فهو هذا ، ان المدهش هو موضوع كليهما (٢) » . أما الفيلسوف فقد عرفنا ما قاله على لسان افلاطون . وأما الشاعر فيقول جوته فى نهاية قصيدة صغيرة بعنوان « بارابازة » (٣) وهو فى السبعين

« وجدت لكى أندهش » :
كان الروح دائم المرح من قديم الزمان
كان دائب السعى ،

---

(١) فى محاضراته عن تاريخ الفلسفة ، ٢ ، ٦٩ .
(٢) ذكر النص يوزف بيبر ، المرجع السابق ، المقدمة .
(٣) راجع أعمال جوته . طبعة هامبورج ، المجلد الأول ، ص ٣٥٨ (القصيدة بتاريخ ١٨٢٠) وتنتمى الى مجموعة القصـائد الفلسفية التى كتبها جوته فى شيخوخته . أما عنوانها فهـو مستعار من لغة الجوقة فى الدراما اليونانية ، ومعناه الحديث الذى تتوجه به الجوقة فجأة الى الجمهـور فتقطع به حبل السياق المسرحى .

الى أن يبحث ويجرب
كيف أن الطبيعة تحيا بالخلق .
انه هو الواحد أبدا
يكشف عن ذاته فى صور متعددة
الكبير يبدو صغيرا ، والصغير كبيرا
وكل بما يوافق طبيعته .
دائما يتغير ، ثابت على الدوام
قريب وبعيد ، بعيد وقريب
يصوغ الاشياء ، ثم يعود فيعدل صياغتها .
وأنا جئت الى هذا العالم
لأحيا فى اندهاش .

ثم يقول فى حديث له مع اكرمان (١) بعد أن بلغ الثمانين : ان الدهشة هى أسمى ما يستطيع أن يصل اليه الانسان » .

قدرة الانسان على الاندهاش هى قدرته على الاحتفاظ ببراءته وحريته . انها قدرته على البقاء انسانا ، طالما بقى فى استطاعته ان يسال من هو الانسان . ان دهشته نابعة من علمه بتناهيه ، من احساسه بوجوده المحدود . ان الاله لا يندهش ، لأنه يعرف كل شىء ويحيط بكل شىء ، والحيوان لا يندهش ، فليس فى حاجة الى الدهشة ، لأن الشوق الى المعرفة الحقة لا يقلقه . تقول ديوتيما فى محـاورة « المـأدبة » موجهـة حديثها الى سقراط : « ما من أحد من الفلاسفة يتفلسف . والحمقى كذلك لا يتفلسفون ، ذلك لأن ما يفسد فى الحمق أن يتوهم الانسان أنه مستغن بنفسه » . ويمضى سقراط قائلا : « سألتها من هم الفلاسفة اذن يا ديوتيما ، ان لم يكونوا هم الحكماء ولا الجهلاء ؟ عندئذ أجابت قائلة : ان هذا لأمر واضح حتى للطفل الصغير . انهم أولئك اللذين يشغلون من الفئتين مكان الوسط » (٢) . هذا الوسط هو الذى يميز الانسان : انه الكائن الوحيد الذى يملك أن يندهش ، فلا هو يستطيع أن يعرف كل شىء ، ولا هو بقادر على ألا يعرف أى شىء . انه الموجود . الذى يقف بين هوتين ، والمتناهى الذى يجد نفسه بين لا متناهيين ، بين العدم من ناحية والمطلق من ناحية اخرى (كما تقول عبارة باسكال المشهورة) . الانسان هو الكائن الوحيد الذى تنطبق عليـه « ليس بعد » . انه لا يستطيع أن يمتلك الحكمة ، ولا يستطيع أن يكف عن السعى فى طلبها : نحن لسنا شيئا ، نحن نأمل أن نكون (باسكال) . الانسان وحده هو الذى يستطيع أن يندهش، لأنه هو الكائن الوحيد الذى كتب عليه أن يحس بفنائه وفنـاء ما حوله ، فيعجب لكل ما يراه ، ويكون اول ما يبدأ به العجب هو نفسه . هذا العجب الدائم سيحتم عليه ان يعيش فى خطر دائم ، أن يبحر من جزيرة الاطمئنان الى غير رجعة . فمع كل سؤال يولد خطر جديد . وليست الفلسفة الا سؤالا متصلا ، وبالتالى خطرا متصلا . وقدرة الانسان على السؤال ـ بمعناه التاملى النظرى المجرد من كل هدف كما قدمنا ـ هى قدرته على الدهشة . هذه الدهشة هى ضمان انسانيته ، وهى ضمان حريته . (ان العبد لا يندهش ولا يسأل ، لأنه ان فعل لم يعد عبدا . ذلك أن كل شىء بالنسبة اليه واضح وطبيعى ، كل شىء كما كان وكل شىء كما ينبغى أن يكون) .

فلنتعلم كيف نندهش . (من علامات الزمن التعيس أن يضطر الانسان الى تعلم ما لا سبيل الى تعلمه) . لنحاول أن نعيش لحظة واحدة ما يعيشه الفيلسوف والشاعر طول حياته . ان ننظر الى الموجود ـ ليكن زهرة أو حجرا او وجه انسان ـ كما لو كنا نراه لأول مرة ، والى الوجود كما وقعت عليه عينا آدم حين فتحهما أول مرة . لنذكر دائمـا أن أدهش المدهشات الا يندهش الانسان . واذا كنا لا نستطيع أن نقضى حياتنا فى دهشة دائمة ـ (من ذا الذى بلغ به الظلم والجنون أن يطلب ذلك من انسان العصر الحديث ؟) ـ أعنى فى هزة دائمـة ، تزلزل كياننا كله ، فان كل انسان فى حاجة الى ان يهتز ، ولو مرة واحدة فى حياته ، من أعمق اعماقه . فى حاجة الى ان يسال السؤال الخالد الاليم : لم كان وجود ولم يكن بالأولى عدم؟

---

(١) الحديث بتاريخ ١١ فبراير سنة ١٨٢٩ .
(٢) المأدبة ، ٢٠٤ .



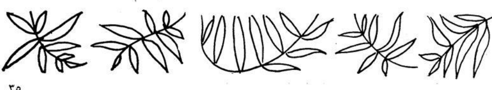
صـوتٌ مُجَابُ النـــداءْ * * كصوتِ داعى السمــاءْ
دعا ، وهـــذا صـداهُ * * مـــردَّدُ الأَصـــداء
فى القلب والعقل طُـرًّا * * وفى الحشى والدمــــاء

مــلْءُ السرائرْ
مــلْءُ الحناجرْ
وكلِّ هذا الفضاء

صـوتٌ جهيـرُ النَّغَــمْ * * يدعـو لجمع الكَلِـمْ
فى الشرق من نيل مصرٍ * * إلى هضاب العجــــم
عُرْبٌ ، وَمَنْ للمعـــالى * * كالعُرْبِ بين الأمـــم

من كلِ ثائرْ
مثـلِ الأَعاصر
للنصر أو للفداء

صـوتٌ يَزُفُّ البَشَـائرْ * * إلى أُباةِ الجـــزائرْ
فى الغَرْب أَذْكَوْهُ نارًا * * على الدخيـــل المكـابر
عُرْبٌ ، وَمَنْ للتــلاقى * * كالعُـرْب أُسْـداً كواسر





دُقُّوا البشـائر
فالركب سائر
وفى القريب اللقاء

صوتٌ عـريقُ القِـدَمْ * * من قبلِ عهـدِ الهَـرَمْ
من عهـدِ سـام يُدَوِّى * * حَمـاهُ ربُّ الحَـرَم
قد جـاب سـهلاً ونَجْدًا * * وأَمَّ بحـرَ الظُّـلَم

هذى المَفاخِـرْ
تَحـدو الأَواخر
للسير تحت اللواء

العُـرْبُ تَحْتَ اللـواءْ * * كتيبـةٌ جَمْعَـاءْ
قد جَمَّعَتْهَـا اصـولٌ * * عميقـةٌ شَـمّاءْ
هذا قضـاءٌ قَضَتْـه * * طبيعـةُ الأَشـياء

فالكـل ناصـرْ
والحـقُّ آمـر
من ذا يمارى القضاء؟





بقلم : سمير وهبي

في الثالث من أغسطس ١٩٥٨ انطفأت حياة المفكر الكبير سلامة موسى عن واحد وسبعين عاما قضاها في كفاح فكرى متصل ٠

عاش سلامة موسى ، وهو على خلاف مع أدباء عصره حول مفهوم الأدب ، اذ كان يحارب نظرية الفن للفن ، ويدعو دعوة حارة الى الجعل الفن في خدمة المجتمع ٠ وقد ألف في عام ١٩٥٤ كتابا سماه « **الأدب للشعب** » ـ نشرته مكتبة الانجلو المصرية ـ جمع فيه عدة مقالات متطرفة ليناوىء بها من سماهم بدعاة الأدب الملوكى ٠

وعنده أن الأديب الصادق هو الذى يرتبط بالمجتمع وينفعل بمشكلاته ، فيدرسها عن كثب ولا يهرب الى البرج العاجى ، وانما يعيش ليرشد ويعين الأهداف ويكون مقامه مقام المعلم المربى وليس مقام المهرج أو المسلى ٠٠ فهو يكافح ليخلق جوا تحيا فيه الحريات والقيم ٠

وقبل عشرين سنة من نشر هذا الكتاب وضع مؤلفا آخر عن الأدب الانجليزى الحديث ٠٠ وفيه تكلم عن رسالة الأديب كما ارتآها فيقول :

« كان الأديب القديم يدأب الاجترار ويعيش في برجه العاجى لا يغتذى مما حوله ، ولكنه يغتذى بالمؤلفات القديمة ٠٠ أما الآن ، فان الأديب الجديد يكاد ينظر الى الأدب القديم نظرة « بيكون » الى العلوم القديمة ، فهو يطلب التجربة والاختبار بنفس الروح الذى طلبهما علماء النهضة ٠٠ وذلك لأنه يشك في قيمة المقاييس القديمة ، ثم هو يستخدم أدبه لمصلحة الانسان ، فيبحث أساليب العيش والاجتماع ولا يكاد يبالى أساليب الكتابة » ٠

وكان في نضاله لا يجد من يناصره ٠٠ وبدلا من الهروب وترك ساحة المعركة ، نراه ينغمس أكثر وأكثر ٠٠ وكانت النتيجة أنه ارتطم مع أعدائه الذين يدافعون عن القديم دفاع المستميت ٠٠ وكان هذا الانغماس دافعا له لكى يحدد مركزه ، ولكى يرى مقامه في وضوح ٠ كتب يقول :

« **أنا لا أعرف مكانى في مصر بين الكتاب ٠٠ ولكنى أعرف اهتماماتى التى عينت أسلوبى** » ٠٠ (الأدب للشعب صفحة ١٧٢) ٠

واهتماماته هذه يعرفها جيد المعرفة ، وقد ذكرها في المجلة الجديدة في العدد الأول منها الصادر في نوفمبر سنة ١٩٢٩ ، اذ استعرضها في مقال قيم عنوانه « **البذرة في الثقافة** » هو عبارة عن تخطيط دقيق لحياته الفكرية ، يقول فيه ان البذرتين في ثقافته هما : الاشتراكية والتطور ٠

يقول سلامه موسى فى بدء مقـاله « ان الأديب لا يقرأ كل شىء ولا أى شىء ، وانما هو يتخير ويميز ٠٠ ولهذا التخير أو التمييز عوامل قد غرست فى النفس قبل سنوات ٠٠ وهذه العوامل هى الثمرة التى نشأت من بذرة سابقة لا يدرى صاحبهـا متى زرعت فى نفسه ، بل لا يدرى ماهيتها الا بتحليل طويل ، وقد لا يهتدى اليها ٠٠ ثم يمضى فى تحليله مفتشا عن البذرة الاولى فى ثقافته ، ويروى لنا عن اهتمامه بالأخبار الصغيرة فى الجريدة اليومية ، مثل أرقام المواليد والوفيات وأرباح السكك الحديدية ٠٠ ذلك لأنه يهتم بالاشتراكية التى انتقلت بذرتها اليه فى عام ١٩٠٨ عندما كان فى لندن واكتشفها هناك واقتنع بأن الامتلاك الحكومى خير من امتلاك الفردى ٠

ثم يمضى مبينا أن الاشتراكية مثلها مثـل أى مذهب سياسى ، لها وجهان : الوجه العملى ، وهو ما يتعلق بتأليف الأحزاب وتحقيق الامتـلاك الحكومى (ويقصد به ما نعرفه بالتسمية الدارجة الآن : التأميم) ، والوجه النظرى وهو التفسير الاقتصادى للتاريخ ، أى رد الحوادث بما فى ذلك الأخلاق والآداب والأديان الى بواعث اقتصادية ٠٠ غير أنه يرى أن مصر (عام ١٩٢٩) كانت من الظروف الاجتماعية والسياسية ما يقهر مثله على الخوف من السياسة ، وخصوصا تلك السياسة الاشتراكية التى ترعب بعض الأفراد والطبقات ، فانصرف الى الوجه النظرى ، أى ما يتعلق من الاشتراكية بالثقـافة فقط دون السياسة ٠

ويلاحظ بعد ذلك ان الاشتراكية هى فى صميمها تجديد اجتمـاعى ، وسرعان ما يرى أن الانسـان لا يستطيع أن ينزع نحو التجديد فى الاجتماع ، أى ايجاد هيئة اجتماعية اشتراكية جـديدة ، دون أن يصير هذا التجديد نزعة لازمة فيه ، فهو يضطر ، فى آخر الأمر ، الى أن ينظر بعين الانتقـاد ــ أى الهدم ــ للسياسة والأخـلاق والأديان والأدب ، ثم يضطر فى الوقت نفسه الى النظر بعين التجـديد ــ أى البناء ــ فى هذه الشـئون ، وذلك لأنه اذا ضاعت الثقة فى النظام الاقتصادى تداعت أيضا فى سائر النظم ٠

ومن هنا هذه الظاهرة التى نراها فى جميـع الأوساط الاشتراكية ، وهى الرغبة فى التجديد فى شئون مختلفة ، خاصة بالأخلاق والآداب والأديان ٠

وقد يظن القارىء ان الأدب هو أبعد الشـئون عن الاشتراكية ٠٠ وقد يكون كذلك ، غير أن سلامة موسى يرى أن ابسن Ibsen أكبر وأعظم المجددين فى فن الدراما لم يجد فى انجلترا وسطا يقبل طريقته ونظرياته سوى الوسط الاشتراكى ، وان أعظـم السائرين على خطتـه كان برناردشـو الكاتب الاشتراكى المعروف ٠

وليس بمسـتغرب أن يكون الأدب الروسى قد اجتذبه بعد ذلك ، لأن الأدب الجديد فى أوربا ٠٠ ولهذا السبب أقبل عليه الاشتراكيون ٠٠

وقرأ سلامه موسى لدستويفسكى حوالى ١٩١٠ وهو فى لندن ، قبل أن يقرأ القصص الانجليزية ٠ ولم يغرم بالأدب الانجليزى المحض « لأن من تربى ذوقه على دستويفسكى أو تولستوى أو جـوركى ، محال عليه أن يستمرىء بعد ذلك سكوت أو دكنز أو مريديث » ٠

ثم جاءت مرحلة أخرى هامة ، ويقول فى ذلك : **« ان النظر الاقتصادى للتاريخ اضـطرنى الى درس التطور ، أولا هذا التطور الاجتماعى الذى سينتهى بطبيعته الى الاشتراكية ، ثم ثانيا هـذا التطور العضوى الذى انتهى بوجود الانسان ، والذى سيسير أو يجب أن يسير نحو ظهور السوبرمان » ٠**

ويرى سلامة موسى بعد ذلك أن نظرية التطور فى ذاتها بذرة أخرى للثقـافة ٠ ودليله على ذلك تلك العلوم التى استحدثت عقب ظهورها فى أوربا وكانت الثمرة لهذه البذرة ٠ وعنده أن من يعرف هـذه

النظرية كما شرحها دارون لا يمكنه أن يقف عندها أو يقنع بها ، بل لا بد له أن يغير بها اغارات موفقة فى الدين والأخلاق والعمران •

وعن طريق التطور عرف كتب نيتشة التى بحثت فى أصل الأخلاق وتطورها • وعن طريقها أيضا عرف العقل الباطن الذى يحتوى على آثار السلف ويكشف لنا عن حقيقة طبيعتنا الحيوانية عارية لم تتقنع بقناع المدنية •

وعلى ذلك نجد ان الاشتراكية والتطور هما المفتاحان أو البذرتان لثقافته ، واليهما يرد كل ما نزع اليه من تجديد فى العمران أو الآداب أو الدين • وهو عندما اهتم **بحرية المرأة** ، قال ان المساواة بالرجال التى يطلبها لها تحتاج الى المساواة الاقتصادية بينها وبين الرجل • وهذا من صميم التفكير الاشتراكى • واكثاره من ذكر الصناعة والزراعة ومطالبته المستمرة من نقل بلادنا من العصر الزراعى الى العصر الصناعى هو أيضا فى صميمه تفكير اشتراكى • واكثاره من ذكر السلام والولاء للعالم دون الوطن هو أيضا لب التفكير الاشتراكى •

ان أديبنا من هذا الطراز ، له بغير شك ، مقام المعلم والمربى وليس مقام المهرج أو المسلى •• وقد أثار سلامة موسى فيما بين سنة ١٩٢٣ و ١٩٣٠ مناقشات حادة بشأن التجديد فى الأدب اذ كان كل أديب يفهم من معنى هذا التجديد غير ما يفهمه الآخرون ، كل تبعا لمزاجه واتجاهه وثقافته •• على أنه استطاع أن يعين الاتجاهات التجديدية لتلك المناقشات الحامية فى ستة أهداف هى :

١ ـ أن يكون لنا أدب عصرى لا يرتكن الى الادب العربى القديم •

٢ ـ أن يكون لنا أسلوب عصرى فى التعبير لا يمت الى الجاحظ أو غيره •

٣ ـ أن نأخذ بالأوزان والقيم الأوروبية فى النقد الادبى دون أوزان الناقدين القدماء ، وفيهم الجرجانى وابن الأثير وابن الرشيق •

٤ ـ أن نجعل الأدب يتصل بالمجتمع ويعالج مشكلاته •

٥ ـ أن نوجد القصة والدرامة المصريتين •

٦ ـ أن نجعل الأدب انسانى الغاية ، عالمى المشكلات •

ولم يكن الطريق سهلا معبدا أمامه ، **لأن بعض أدباء عصره كانوا سلفيين ، يتمسكون بالقديم ويدافعون عنه دفاع المستميت • وبعضهم كان يدعو الى الفن للفن ويعتصم فى البرج العاجى ، بعيدا عن المشكلات الأساسية للمجتمع •**

هذا بينما كان يرى أن رسالة الأديب أن يشترك فى الصراع وأن يشرع قلمه فى خدمة المجتمع وأن يقتحم المشاكل ولا يهرب منها • وكان فى سبيل ذلك يهاجم الكتاب والشعراء الذين غرروا بالشعب وتعلقوا بأصحاب السلطان لأنهم قد انحرفوا عن رسالتهم الحقة •

وكان سلامه موسى يعيب على الادباء الذين عاصروه حول سنة ١٩٣٠ أنهم يقلدون أسلوب الجاحظ ويحتذونه ولا يعنون بأسلوب الفلاح المصرى فى العيش • كان يلومهم لأنهم يتكلمون **عن الأمجاد العربية القديمة ولا يكتبون عن مصر ونكباتها وما كانت تعانيه من مظالم اقتصادية وسياسية واجتماعية • والأدب الرفيع عنده هو التنقيب عن معنى الحياة ودلالتها ، وهو البحث عن طبيعة الكون واقناع الانسان بأن يكون انسانيا ، وهو ابتكار القيم الجديدة التى تأخذ مكان القيم القديمة وتزيد الدنيا والبشر جمالا وسعادة •**

والكاتب الواضح هو الكاتب الفاهم • وعندما يفهم الكاتب يفهم القارىء ، **فيكون التجاوب ويكون الاختمار الذهنى** • وكان سلامة موسى يرى أن لغة الشعب ، أى لغة الصحافة ـ يجب أن تكون لغة الوضوح • وأن على الكتاب أن يهدفوا الى بلاغة شعبية جديدة ، تنزل الى الشعب ، قبل أن ترفعه

اليها . وكان يدعو الى **هدم الحواجز التى تفصل بين الشعب وبين الأدب باتخاذ الأسلوب الميسر والكلمة المألوفة** . وكان يحارب أدب البلاغة ويدعوه بأدب الترف أوالتسلية . ويقول انه يمكن الاستغناء عنه . وكان لذلك لا يبالى تلك النبرات والنغمات الا بمقدار ما يستطيع أن يؤدى بها خدمته للنشاط الاجتماعى . فالبلاغة وسيلة وليست هدفا .

وكان من الطبيعى أن ينظر الى اللغة وهى وسيلة التعبير ، نظرة الاصلاح كى يتدارك عيوبها . وألف فى سبيل ذلك كتابه « البلاغة العصرية واللغة الغربية » جمع فيه عدة أبحاث علمية تتصل باللغة ونموها وعلاقة اللغة بالسيكولوجيا والذكاء والاجتماع . ودعا فيه الى اتخاذ الحروف اللاتينية والى تيسير قواعد اللغة والتغلب على عقبة الاعراب .

ترى الى من كان يكتب سلامة موسى ؟

***

كتب يقول :

« **لقد عشت حياتى وأنا أفهم أن الأدب كفاح .. ولذلك كنت أحس المسافة الشاسعة التى تفصل بينى وبين الأدباء المعاصرين فى مصر** . كانوا أدباء الجناس والمجاز ، وكنت أديب البرنامج والهدف والحياة . وكانوا يستلهمون الماضى وكنت أستلهم المستقبل . لقد كنت وما زلت أكتب لأولئك الشبان والموظفين والمحامين والكناسين والاطباء والحلاقين وعمال المهن المتنبهين ، والنساء الجديدات العاملات وجميع أولئك الاشراف الذين لا يعيشون سدى ولا يكسبون قوتهم بالباطل ، وانما يتعبون ويكدون كى ينتجوا سلعة أو يؤدوا خدمة . هؤلاء هم قرائى **الذين أغذوهم بالفكرة والنظرة والنبرة ، وأعين لهم السلوك والهدف وأقدم لهم الغذاء الذى يبنى ، وليس تلك الحلويات التى ترفه عنهم السأم بالأبيات والجمل المزيزة ويتلمظون بها فى خواء النفس ورخاوة العقل** .

(الأدب للشعب صفحة ٥٨) .

وفى مواضع عديدة من مؤلفاته ، كان سلامه موسى يقول بكثير من الايمان ان أسلوبه فى الكتابة هو أسلوب المستقبل . كتب يقول :

« اننا نمدح الأسلوب الديموقراطى فى نظام الحكم ، وفى نظام العائلة ، وفى نظام التعليم ، وفى نظام المجتمع . ولكننا ما زلنا نتعلق بالأسلوب الارستقراطى فى الكتابة . وليس لهذا من سبب سوى أن الكتاب لا يزالون بعيدين بنفوسهم عن الشعب ، وهم لذلك لا يتبذلون ! »

بهذا المنطق ، كان سلامه موسى يؤمن بأن **الأدب يجب أن يتصل بالمجتمع يعالج مشكلاته ، بل وينغمس فيها وأن مهمة الأديب الأولى ان يكون مكافحا يدرس المجتمع ويعرض لعيوبه ويدعو الى التغير والتطور ، فليس الأديب هو الذى يؤلف كى يسلى ويسرى عن قرائه همومهم بالخيال الرائع والكلمات العذبة ، وانما هو الذى يحملهم على الاهتمام ويخز ضمائرهم ، بل ويعذبهم حتى يثير وجدانهم الى المساوىء الفاشية ، وحتى يحسوا تبعاتهم فيهبوا الى العمل للاصلاح** .

ونختتم هذا البحث بكلام لسلامه موسى يبين ايمانه العميق برسالة الأديب . يقول :

« ما هذا الذى نكافحه نحن الكتاب المصريين ؟ نكافح حى بولاق ، عندما أجول فى هذا الحى أحس كأننا هيأنا منازله وأزقته وناسه كى نعرضها على الأديب الناشىء حتى يعرف رسالته المستقبلة .

هذه هى الحال المصرية التى يجب أن نغيرها .. وحتى لا يفر أحدنا من حى بولاق الى التاريخ الماضى فيكتب عن زوجة الرشيد أو عدل المأمون أو حرب على ومعاوية ، فانه بفراره هذا ، انما يخون أدبه ، وهو بمثابة الجندى الذى فر من الميدان ، لأن ميداننا جميعا ، الميدان الأول هو حى بولاق ورمزيته لوطننا . »

بهذه العبارة الهادفة كان سلامة موسى يفهم رسالة الأديب ويحددها .



ليست القصة قالبا تقليديا من قوالب التعبير الادبى فى اللغة العربية ، ويمكن ارجاع بدء ظهورها منذ نحو أقل من نصف قرن الى قصة محمد حسين هيكل « زينب » التى كتبها وهو فى أوربا عام ١٩١٠ ـ ١٩١١ ، ومن ذلك التاريخ الى الآن ، وبخاصة فى العشرين السنة الاخيرة ، أخذت القصـــة تشيع وتزداد انتشارا بوصفها أداة من أدوات الادب، ومضى لفيف كبير من الكتاب العرب ينشرون قصصهم فى السنوات الاخيرة ، وألمع هؤلاء القصصيين فى الوقت الحاضر ، وأوفاهم حظا من التقدير والاعجاب هو الكاتب المصرى نجيب محفوظ الذى بلغت ثلاثيته من الشهرة والذيوع ما لم يبلغه عمل أى قصصى عربى معـاصر آخر .

ونجيب محفوظ ولد بحى الجمالية بالقاهرة عام ١٩١٢ ونشأ فى ضاحية العباسية الجديدة ، وتخرج من جامعة القاهرة عام ١٩٣٤ بدرجة فى الفلسفة وشرع بعد قليل يكتب المقالات لمجلة الرسالة ، وأول كتاب صدر له كان ترجمة لمؤلف انجليزى عن مصر القديمة طبع عام ١٩٣٢ ، وفى عام ١٩٣٨ نشر مجموعة قصص قصيرة ، ثم فيما بين عامى ١٩٣٩ ، ١٩٤٤ كتب ونشر ثلاث روايات تاريخية ، وفى عام ١٩٤٥ ظهرت له رواية « القـاهرة الجديدة » أولى محاولاته فى تناول مصر المعاصرة بأسـلوب القصة ، تدور حوادثها فى بيئة جامعة القاهرة فى منتصف العقد الثانى من هذا القرن ، وفى العام التالى نشرت قصته الاخرى « خان الخليلى » وهى أطول من سابقتها قليلا وعلى أعظم جانب من القيمة والاهميـة ، عنوانهـا اسم لحى من اقدم الاحيـاء الاسلامية بالقاهرة ، وتدور حوادثها فى القاهرة ابان الحرب العالمية الثانية ، وتعرض فى المقام الاول لحياة موظف حكومى مصرى فى منتصف العمر ، تلجئه غارات النـازى الجوية على القاهرة ، الى الانتقال من الضواحى الى هذا الحى ، وقد حيرته فى أول الامر هذه البيئة الجديدة بما فيها من أعاجيب وبلبلته بل أسخطته وأثارته ، ولكنه ما عتم ان أخذ بسحرها وشاقته فتنتها فتعلق بها وهفا لها وعرف كيف يوليها حبه من كل قلبه ، والقصة بعد ذلك منهلة الى ابعـد حد فى تصويرها البارز للشخصيات العجيبة التى تعج بها مقاهى القاهرة وما فيها من غرز الحشيش والافيون ، وربما كان صاحب الدور الرئيسى الذى يدور عليه محور القصة هو وأفراد أسرته أشخاصا بعيدين عن واقع الحياة قليلا وغير مقتنعين لما فيهم من بلادة فى الحس وجمود فى الطبع وتمسك شديد بالعرف والتقاليد ، بيد أنـه يقابلهم من الطرف الآخر أشخاص رسمت صورهم الواضـحة بمهارة رائعة ، هم رواد المقاهى القريبة من منازلهم ولعل أفضـــل مثال لهم نونو الخطاط بزوجاته الاربع وقطيع أطفاله وسلوكه البراغماطيقى العملى الذى لا يتحول عنه .

وفى عام ١٩٤٧ نشر نجيب محفوظ « زقاق المدق » اتخـذ عنوانها من اسم شارع قريب من المسجد الحسينى الذى ولد المؤلف بالقرب منه . والقصة دراسة متعددة الالوان لأحوال سكان الشارع ابان الحرب ، تبين كيف أن سكان الاحياء الأثيرة لدى غلاة الطبقات المحافظـــة قد طرأ على أوضاعهم المادية والاخلاقية تغير وتبدل بسبب ظروف الحرب والتقاء أهل مصر بقوات الحلفاء التى عسكرت فى بلادهم . وليس فى هذه الرواية محور رئيسى يتمثل فى أحد أبطالها او وقائعها ، بل هى تعرض تشابك حياة نفر غير قليل من الناس ، وكأن صورهم الاخاذة معكوسة على مرايا متقابلة ، فقد يعالج فصل منها مثلا ـ مشاغل زيطة ـ ذلك الرجل الذى يرعبنا كانه الكابوس المزعج فى الاحلام ، انه يرتزق من نبش القبور الجديدة ليسرق الذهب الذى حشيت به أضراس الموتى ، ومن تشويهه للشحاذين واحداث عاهات بهم ليصبحوا اكثر قدرة على استثارة العطف والكرم ، ويستولى زيطة « الجراح » على نسبة من أرباحهم لقاء عمل مبضعه ، وقد يعالج فصل آخر حياة صاحب مقهى مبتلى بالشذوذ الجنسى ، وابنه المتعض من مسلكه وزوجته الطليقة اللسان ولكنها لاتملك

من الامر شيئا . ثم يوالى فصل لاحق تتبع حياة فتاة عجزت عن البقاء على الوفاء لصديقها الغائب طلبا للرزق وادير راسها فقبلت العمل فى ملهى ليلى فيصادفها فيه هذا الصديق ذات يوم وتثور ثائرته ، ويعرض لنا نجيب محفوظ طبائع هؤلاء الناس بمزجه البارع بين الحوار وسرد الوقائع ، والرواية زاخرة بالمواقف الدرامية التى تناولها المؤلف بدعابة بديعة .

وفى سنة ١٩٤٨ صدرت رواية «السراب» التى تعالج مسألة العجز الجنسى ، وتلتها فى سنة ١٩٤٩ روايته الخامسة « بداية ونهاية » وهى مستمدة من أحداث مصر المعاصرة . ثم مضت سبع سنوات من قبل أن يصدر نجيب محفوظ فى سنة ١٩٥٦ الجزء الاول من عمله الكبير ـ أعنى به الثلاثية ـ وتبعه الجزء الثانى والثالث فى سنة ١٩٥٧ .

الثلاثية تتألف من « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » وهى محتفظة ببعض السمات التى تجلت فى أعماله الاولى ، ولكنها معالجة بطريقة أقل نشوة ونغمتها أكثر كآبة ، والرواية تعرض حياة تاجر مصرى مسلم يرى الناس من مظهره أنه رجل ميسور محافظ جدير بالاحترام ، كما تروى حياة اسرته منذ عام ١٩١٩ الى نهاية الحرب العالمية الثانية . وهى عمل طويل من ١٥٠٠ صفحة مطبوعة بحرف دقيق ، وعنوان كل جزء مستمد من اسم لشارع أو قسم من حى الجمالية حيث مولد نجيب محفوظ ، وحيث يسكن نفر من أفراد أسرة هذا التاجر .

ورواية « بين القصرين » ـ وهى أول الاجزاء وأطولها ـ تعرف القارىء بأسرة مكونة من أب وأم وثلاثة أبناء وبنتين ، والذى يفوز باكبر نصيب من اهتمام القارىء ومتعته هو عميد الاسرة أبا وزوجا ، السيد أحمد عبد الجواد ، انه لدى قرينته وأولاده معصوم عن الخطأ ، من طينة لا يرقى اليها البشر ، نظرتهم اليه مزيج من الخوف والتوقير والاعجاب ، ما أشبهه برب أسرة فى العصر الفيكتورى .

ان الادب الذى ينشىء عليه أبناءه صارم ، لا يقبل أقل اخلال بواجباتهم الاجتماعية أو الدينية ، على حين يمضى هو ـ على غفلة من أسرته ـ ينهل من متع الحياة بفضل ثرائه ، فيشرب الخمر ويعاشر المحظيات ، أما ياسين ـ ابنه البكر ـ وهو موظف صغير فى منتصف العقد الثالث من عمره ـ فقد رأيناه شابا يهيم باللذة الحسية ولا يتوب ، انه الابن الوحيد للسيد أحمد عبد الجواد من زواج سابق ، وياسين يتزوج ويطلق ويخوض مغامرات حسية عديدة مفلوتة العيار ، مرسومة فى سلسلة من صور درامية مؤثرة ، أما فهمى ـ الابن الثانى ـ فهو طالب بمدرسة الحقوق ، يشترك مشاركة ايجابية فى الجهاد الوطنى ، ان مفاوضات حزب الوفد لنوال الاستقلال عن انجلترا ومظاهرات سنة ١٩١٨ ـ ١٩١٩ وما تخللها من اشتباكات دموية هى اللوحة الخلفية التى يرسم عليها أبطال القصة ـ وان صورة الوضع السياسى لمصر فى ذلك الوقت مرسومة ـ فيما يبدو لنا ـ بدقة وأمانة .

واذ تتكشف الرواية بالتدريج عبر صفحاتها الخمسمائة نجد أن سيطرة الاب على أسرته قد بدأت تضعف قليلا ، وليس أدل على تسلطه على زوجته من هذه الحادثة غير المعقولة الا لدى غلاة المحافظين فى المجتمع الاسلامى ، فقد قررت أن تخرج لزيارة المسجد فى رفقة ابنها الصغير دون سابق علم من الزوج او اذنه ، فتصاب اصابة هينة فى حادث وقع لها فى الطريق وحملت الى بيتها لتلزم فراشها ، وقد بلغ من غضب الزوج وحنقه انه لم يكد يراها تبرأ حتى سرحها الى بيت أمها وأسفر عن نيته فى تطليقها رغم أنها نعم الام والزوجة المطيعة ، ثم يندم السيد أحمد عبد الجواد ويعفو عن زوجته ، ومن تلك اللحظة يبدأ انكماش سلطانه على أسرته .

أما البنتان فهما خديجة السليطة اللسان الذكية المحبة للدعابة ، وعائشة الهادئة المستكينة ـ اختار لهما الاب زوجين من أبناء أصدقائه التجار المنتمين الى سلالة مصرية تركية . والبنتان لا تحتلان فى هذا الجزء من الثلاثية مراكز رئيسية ، على خلاف كمال ، الابن الصغير ، انه صبى ذكى الفؤاد ، عمره فى مبدأ الرواية لا يتجاوز الثانية عشرة ، ولكنه شخصية رئيسية فى الرواية حتى فى طوره المبكر ، وقد رسمه نجيب محفوظ فى صورة رائعة مقنعة ، فنراه عسير القياد شديد الزهو ومع ذلك فهو ذكى محب للتطلع ، انه وحده دون سائر أفراد الاسرة تواتيه الشجاعة لان يسارع بالتقدم الى أبيه مباشرةبغير مواربة أن يعيد اليهم أمهم وقد أوشك أن يقع عليها الطلاق .

وامتع حوادث الرواية وأزخرها بالدلالة يتمثل فى صداقة كمال لجندى بريطانى فى سرية معسكرة بجانب منزل الاسرة وقت وقوع الاشتباكات الدموية فى القاهرة وما تبع هذه الصداقة من رد فعل لدى أفراد الاسرة ، أما فهمى الابن الثانى ، المجاهد الوطنى فانه يحتل من اهتمام القارىء مركز الصدارة فى النصف الثانى من الرواية ، التى تنتهى بموته شهيدا فى احدى المظاهرات ضد الانجليز .

والجزء الثانى من الثلاثية وهو رواية قصر الشوق،أنمحوره هو ياسين اكبر من بقى من الابناء . واسم الرواية مستمد من اسم الشارع الذى يقطنه . ويجد القارىء أنخمس سنوات قد مضت ما بين الجزء الاول والثانى ، وأن المسرح لا زال هو القاهرة ولكن فى سنة ١٩٢٤ وقد خلف موت فهمى حزنا عميقا فى قلب أبيه الذى كف عن غوايته فى الفترة ما بين الجزئين ، ولكنه حاول أن يستانف التمتع بالحياة والاقبال عليها فى رفقة أصدقائه الاقدمين فاعتل قلبه واصبح لا مفر له من التسليم بأن شبابه قد ولى .

وقد زاد اسهاب نجيب فى التفاصيل وهو يصف لنا بالوصف والحوار معيشة البنتين المتزوجتين وأوساطهما . ونرى عراكا مثيرا للفكاهة ينشب بين خديجة وحماتها فيفضه السيد عبد الجواد ، ان نم مظهره عن الصرامة فانه يضحك فى سره من هذا العراك .

وكان ياسين قد طلق زوجته ولم يستبدل بها غيرها بعد ، ولكنه الآن يعتزم الزواج من بنت الجيران التى كان فهمى يأمل الزواج منها ، وهى الآن مطلقة أيضا . وفى صورة رائعة مثيرة للمتعة نرى ياسين يصيب نجاحا كبيرا فى مغازلة الارمل أم خطيبته وهو يفاوضها فى الوقت ذاته فى زواجه من ابنتها . ثم يتم هذا الزواج ولكنه لا يدوم ، اذ نرى ياسين يطلقها عقب مسلك فاضح له ، ثم يتزوج من زنوبة وهى من بنات الهوى وعشيقة سابقة لأبيه ، وقد بلغت مقدرة نجيب محفوظ قمتها وهو يصور لنا مشاهد عديدة لمحاولات هذه « الريسة » فى التوفيق ببراعة بين موقفها من الأب وموقفها من الابن ، كذلك وهو يصور لنا دهشة السيد المتكبر لهزيمته فى الحب أمام ابنه . ونرى كمال الآن وقد دخل الجامعة وبدأ يهتم بالفلسفة ويود أن يكون معلما ، ثم يفترسه حب مثالى لفتاة من أسرةثرية عريقة وتستخدمههذهالفتاة لاثارة غيرة شابغنىتريد أنتتزوجه، ويفقد كمال ايمانه بالحب فيفقد معه ايمانه الموروث بالاسلام ، ويكتب مقالا لمجلة يعالج فيها نظرية داروين عن أصل الانسان ، ولعل أمتع مشاهد الرواية كلها هو هذا المشهد الذى يحاول فيه أبوه وأمه ـ بايمانهما الراسخ فى وجود الله خالق الكون ـ أن يفهما لماذا كتب هذا المقال . وكأن نجيب أراد أن يدعم شك كمال فى حكمة الحياة وفى الحب والصلاة فختم رواية قصر الشوق بنهاية حزينة مقبضة هى أن يقضى التيفود على زوج عائشة وتفقد أيضا اثنين من ابنائها الثلاثة . ومما يزيد من شعور الكآبة المنذر بوقوع مصائب قادمة أن مصر كانت تعانى حينئذ من الخلافات بين الاحزاب وتختتم الرواية بوفاة القائد الوطنى سعد زغلول .

ورواية «السكرية» ـ وهى آخر أجزاءالثلاثية ـ تسير بأسرة السيد أحمد عبد الجواد من سنة ١٩٣٥ الى ١٩٤٤ . واسمها مستمد من اسم الحى الذى تقطنه خديجة واولادها ، انهم الآن محور الرواية ولو أن معيشة بقية أفراد أسرة السيد أحمد

عبد الجواد لا تزال تتكشف امامنا فى حركة نامية ، لقد تغير مركز احمد الآن كثيرا ، فبعد ان كان فى النصف الاول من الثلاثية ذلك الاب الذى لا يناقش ظهر عليه تاثير مرور الزمن الذى لا مفر منه . واضطر بالتدريج الى أن يبقى فى فراشه فترات أطول حتى وافاه اجله .

وكمال الابن الاصغر اصبح الآن مدرسا وقد بلغ منتصف العقد الثالث من عمره وما زال أعزب . وهو كاتب محترم تنشر مقالاته المجلات الفلسفية ، وما زال يستعيد فى ذهنه حادث الحب الذى مر به فى شبابه ، محاولا أن يستكشف أسرار مشاعره نحو الفتاة التى عرف أن قلبها لم ينطو على أى اهتمام بأمره .

وأخوه ياسين الذى تزوج زنوبة ، وأصبحت تسيره بعصا من حديد يبدو كأنه ـ فى منتصف عمره ـ قد شفى من شهوانيته الجنسية المفرقة .. فى حين أن ابنه من زواجه الاول رضوان بدا كأنه قد ورث عن ابيه شذوذه الجنسى ولكن على وجه آخر . ففى السنوات العشر الاولى والثانية من عمره ظهر لديه ميل الى الانحراف الجنسى ـ وسعى الى التعرف بأحد أعضاء البرلمان وهو رجل متقدم فى السن له نفوذ سياسى ومعروف بميله الى صحبة الرجال والأولاد . ويلقى رضوان وأبوه فى عملهما ترحيبا ونجاحا لايستحقانه ولكنهما ينالانه بتأثير نفوذ النائب . والفقرات التى تتناول هذه الاحداث والتفاعل بين الشخصيات ومواقفهم المختلفة التى يصورها الحوار تعطينا صورة اخاذة عن الواقع الاخلاقى الخلفى للمجتمع السياسى والحكومى فى ذاك الوقت .

اما ابنا خديجة عبد المنعم وأحمد وهما عند بدء الرواية طالبان فى جامعة القاهرة فأولهما من الاخوان المسلمين والثانى ماركسى . وهما محور الاهتمام فى رواية السكرية . فأحمد يكتب المقالات اليسارية ، ثم يصبح محررا فى مجلة سياسية لها ميول ماركسية . وما يلبث أن يقع فى غرام محررة معه وهى الاخرى ماركسية . والحوار بين احمد وخطيبته عن الصراع الطبقى يبين ما تلاقيه الفتاة من صعوبة فى تصديق أنه مع تنشئته فى أسرة من الطبقة الوسطى الموسرة يمكنه أن يكون ماركسيا مخلصا . ثم هذه الاحاديث والمناقشات التى لا بد أن تثور بين أحمد وعبد المنعم الاخ المسلم يستشف منها بوضوح أزمة الضمير الاجتماعى والعقيدة الدينية التى اجتازها ـ وما يزال ـ العالم العربى كله . وعند ختام الرواية يقبض على الاخوين بتهمة التآمر ضد « حليفة » مصر بريطانيا العظمى . وتستبين سخرية الموقف عندما يتضح أن ضابط المباحث الذى قبض عليهما كان صديقا حميما لفهمى خالهما المتوفى واشترك معه فى المظاهرات المعادية للانجليز التى لقى فيها خالهما حتفه .

والآن يواجهنا هذا السؤال .. ما هو موقف نجيب محفوظ ورأيه فى هذه الاوجه المتعددة للحياة المصرية التى لمسها فى رواياته والتى نجد بعضها منفرا للغاية ؟

نجيب محفوظ يصور المشهد كما يراه فى فقرات وصفية وخلال الحوار . وهو فى بعض الاحيان ضاحك . وفى بعضها الآخر متجهم . ولكنه يحجم عن النقد الصريح ولا يعبر عن أفكاره بشكل مباشر . واذا كان للثلاثية مضمون اخلاقى فهو فى رأيى فى موقف كمال فى ختام هذا العمل الادبى . ففى خلال الثلاثية يبدو كمال كأنه يبحث عن مبرر قوى للاستمرار فى الحياة وتقبل مسئوليات الزواج . ولكن كفة شكوكه ترجح ، ففى نطاق أسرته نجد المتاعب العائلية العديدة والكوارث التى تحل بها ، وعلى نطاق الوطن القلقلات السياسية العديدة المتكررة الحدوث . ثم يبدو كأنه قد اهتدى الى فلسفة الحياة التى ترضيه فى الفقرات الاخيرة فقط من الثلاثية . فقد ألهمه اخلاص ابنى أخته وتكريسهما ذاتهما واستعدادهما لتحمل الالم عندما يساقان الى السجن .

ففى الصفحة الاخيرة فى هذا العمل الادبى نجد كمال يردد فى نفسه ويمعن التفكير فى فلسفة أحمد . فقد قال أحمد : « أنا أؤمن بالحياة وبالناس . وأجد نفسى مدفوعا الى اتباع مبادئهم العليا ما دمت مقتنعا بصحتها ، لأنى ان لم افعل ذلك أكون جبانا هاربا . ولهذا السبب عينه اعتبر نفسى ملزما بالثورة على مبادئهم اذا اقتنعت بخطئها لانى ان لم أفعل ذلك أكون خائنا » . **ويعلق كمال على ذلك بقوله :** « قد أسأل نفسى ما هو الصح وما هو الخطأ . ولكن من يدرى فقد يكون الشك نفسه نوعا من الهرب مثل التصوف الذى هو اعتقاد سلبى فى المعرفة .. هل يمكننى أن أكون معلما مثاليا وزوجا مثاليا وأكون فى نفس الوقت ثوريا خالدا ؟ » وعند هذا التساؤل المتفائل تنتهى الثلاثية بكمال وياسين وهما يشتريان ـ فى رباطة جاش ـ أربطة عنق سوداء استعدادا لجنازة والدتهما المحبوبة التى لم تمت بعد ولكنها تتمدد فى فراشها فى نوبة اغماء لا أمل فى نجاتها منها .

ليس فى ثلاثية نجيب محفوظ ولا فى عديد من أعماله الادبية الاخرى « بطل » أو شخصية محورية واضحة ، كما يحدث فى معظم الروايات الاخرى . ويذكر فانسنت مونتيل فى « تاريخ الادباء العرب المعاصرين » (Cenacle libanais. بيروت ١٩٥٩ ص ٢٣) أن نجيب محفوظ قال فى مقابلة حديثة العهد بينهما أن بطل رواياته هو الزمن . ويبدو ـ حقيقة ـ أن هذا هو المفتاح الى فهم أعماله . فنجد فى كل رواياته التى قرأتها من بين شخصياتها العديدة شخصية كاشف الغيب العجوز الذى يشغل ما يشبه مركز العراف فى المأساة الشكسبيرية . وهو يتسلل الى كتاباته بين الحين والحين فينطق ببعض التعليقات الغامضة ذات المغزى ثم يختفى . ففى زقاق المدق مثلا نجد الشيخ درويش المدرس الفاشل المتقاعد الذى يحبه الناس ويحترمونه من أجل الحكم التى ينطق بها . وفى الثلاثية نجد الشيخ متولى عبد الصمد صديق العمر لأحمد عبد الجواد والمستفيد من كرمه فى نفس الوقت ، والذى يشاع عنه أنه قد جاوز المائة من عمره عند ختام الثلاثية . وهذا الشخص بعد وفاة أحمد ينكر معرفته أو مجرد سماعه باسمه من قبل ، وهذه الحادثة توضح أنه لا مفر للانسان من أن تطويه صفحة النسيان بعد موته ومع مرور الزمن .

فى السنوات الاخيرة أخذ نقاد الادب العرب ينهالون بالمديح والاطراء على أعمال نجيب محفوظ الادبية . فنجد طه حسين مثلا ، وهو عميد الادب العربى بلا منازع ، يمتدح « بين القصرين » بلا تحفظ فى كتابه « من أدبنا المعاصر » (القاهرة ١٩٥٨ ص ٨) فقد كتب ملاحظا « لاشك فى أن هذه الرواية فى مجال المقارنة تصمد أمام أى من الاعمال الروائية العالمية فى أى لغة من لغات العالم » وتعود قوة عنصر التشويق فى روايات نجيب محفوظ الى الضوء الساطع الذى تلقيه على الاوجه الكثيرة للحياة المصرية فى عصره . علاوة على أن المشاكل الاساسية التى تتناولها هذه الروايات مشاكل مشتركة بالنسبة للانسانية كلها ، الحياة والموت ، الشباب والشيخوخة ، والعلاقات بين الزوج والزوجة . القومية ضد الدولية ، الشيوعية ضد الرأسمالية ، الدين ضد المادية ، ومشاكل الوقت الحاضر وتأثيرها على جوانب حياتنا . هذه هى المواضيع التى يضع نجيب محفوظ عليها لمساته فى رقة ومهارة فائقة . وأسلوبه واضح طبيعى ليس فيه أى افتعال وشخصياته تنطق بالحوار فى لهجة فصيحة طبيعية الى درجة تثير الاعجاب . وفى بعض الاحيان يكون الحوار مليئا بالامثال التى يتميز بها أسلوب الكلام العربى ، وذلك مع خلوها من الكلمات الدارجة المتكلفة والجمل التى أصبح بعض الكتاب العرب حاليا يستسيغونها كثيرا .

ونجيب محفوظ ـ بسبب المواضيع التى يتناولها فى كتاباته يجب أن يعتبر كاتبا « واقعيا » . فان ما يميز أعماله عن أعمال غيره من الكتاب الواقعيين العرب الآخرين ، هو جو الفهم والعطف والمرح الذى ينظر من خلاله الى شخصياته ، الى فضائلهم ونقائصهم والاحداث الخارجة عن ارادتهم التى تشكل حياتهم . فنجيب محفوظ فى أعماله يرسم بحيوية وشجاعة صورة للحياة فى مصر فى القرن العشرين كما فعل بلزاك بالنسبة للحياة فى فرنسا ، وديكنز بالنسبة للحياة فى انجلترا فى القرن التاسع عشر . هل يمكننا أن نتصور مديحا أكثر من هذا يغدق على روائى ؟

الشيخ أحمد الشامي

بقلم : أحمد عبد الرحمن قراعة



١ ـ حبه للفن المسرحي

شربت روحه حب الفن المسرحي كما يشرب العطاش الماء وتعددت طرائقه التي اتخـذها ابتغاء الارتواء ، فمن رشفة رشفة بين فترة وفترة ومن جرعة جرعة ومن صب بالكاس الى دفق بالطاس الى عب دراك بالقعب ينزح به جوف الدن الطامي الفـوار للفن المسرحي الى جوفه ، فلم تجده هذه ولا تلك ، فلا الرشف نقع الظمأ ولا الجرع كان أروى ، وبقي جوف الظامىء الصادي لفن التمثيل مستعرا بلظاه .

وهو يختلف الى دور التمثيـل بين من يختلفون اليها ويتفرد عنهم بأن حافزه ليس التسلية او اللهـو أو قتل الفراغ ، بل اكبر همه احسان متابعته للممثلين ثم تكـوين رأى له فيما شاهد وفيما سمع من ادائهم على ضوء فهمه للموضوع وتصوره عن الشخصية .

٢ ـ اثر تمثيل الممثلين عليه :

وتترك كل مسرحيـة يشاهدها اثرا فيه حتى تراكمـت عليه هذه الآثار وازدحمت لديه تلك المؤثرات وانشغل بها باله وعقله فاذا به سابح مع ابطال المسرحيات ومع أداء ممثليها التي امتلأ بها خياله ثم اذا به طامح الى العمـل تحت لواء من التمثيـل المسرحي لتتحقق بذلك آماله ، ولم لا !؟

وتراه يسير هائما نشطا في مسيره وتراه يقف فجأة يتريث قبل أن يبت في مصيره ، فهو يقدم رجلا الى الامام وسرعان مايؤخر الاخـرى في غير نظام ، انه يقف في مهب اعصارين عاصفين ، احدهمـا لا يرهبه ولا يخشاه تصـوره آلهة الفنـون ليكون مركبا ذلولا الى رحاب الفن الفسيح ، يستغله اصحاب العـزم الملهمون الموهـوبون والثاني تسلطه دوامات التقاليد الهوج توقر به اسماع المأفونين والحمقى والضعفاء فيتقاعس على عوائها الحائرون والمترددون .

ولا يفتأ فنانا يغالب نفسه ويسوق لها الحجج والبراهين صائحا فيها ان سدى مسامعك عن نباح الجمود المسعور واديرى راسك هربا من بشاعة التقاليد واعلمى ان التقاليد صورة من صور الجمود وأيقنى أنه هو الموت قطعا لا يحس الحياة ، وبينا هو فى مد يقربه الى ما يصبو اليه وجزر ينحسر به عن تحقيق هدف عزيز عليه ، يلجأ الى الله يستخيره فيخار له بأن يمن عليه بعزم من عزائم الدهر ، ويملأ قلبه ايمانا نقيا لا تشوبه شائبة الكفر ، وهاهو ذا فنانا يغذ السير ليلتحق بالعمل فى فن التمثيل .

٣ ـ عمله فى الحقل التمثيلى

انه شاب لطيف الحس ، كبير النفس ، ذواقة للجمال ، دأبه اخلاصه فى عمله وصدقه فى المقال ، وهو طلى العبارة ، رقيق الاشارة ، حسن المحاضرة ، يلتزم فى المحاورة آداب المناظرة .. والى هذه الصفات الخلقية فقد كان كنزا مدفونا ، وجوهرا مكنونا ، اجتمع لديه من المواهب ما لم يجتمع الا للقليل ممن احترفوا فن التمثيل فهو صاحب جسم يتمنى أكثرالمثلين اجادة أن يكون له مثله وجه صبوح يتفاءل بطلعته من يؤمنون بالفال ، وكان اذا تحدث استرعى الانتباه واذا خوطب احسن الاستماع حتى ليبدو وهو مصغ كانه تلميذ يتلقى العلم بين يدى أستاذه العظيم .

٤ ـ ظهوره على المسرح

وظهر على المسرح فكان اول ما لفت الانظار اليه نبراته المعبرة ووضوح مخارج الاحرف وحرصه على اظهار احرف الثاء والذال والظاء حتى كانت المسرحية باللغة العربية ، ثم انتبه النظارةالى ثبات قدمه على المسرح وحسن أدائه باللفظ والحركة واعتداله فى الوقفات والاسترسال فلا يطيل فى السكوت ولا يسرع اسراعا غير طبيعى فى القول كما لا يبطىء فيه ابطاء يخالف سنن الطبيعة ويرد عارفوه قوة أدائه اللفظى الى انه كان قد حفظ القرآن ، فقوم منه اللسان ، وهو يلتزم حسن الاداء اللفظى فى المسرح وفى حياته الخاصة لان هذه الظاهرة اضحت طبيعة فيه ، وصارت احدى خصائصه فاذا تحدث جاء حديثه فى اسلوب عذب ، وبيان عضب ، وعرف زملاؤه ذلك عنه واعجبوا به فكان من اعجابهم أنهم فى صدد مدحه يقولون عنه انه حجة فى اللغة العربية وانا لا اؤيد هذا القول على علاته ولا أنفيه على اطلاقه بل اصحح لهم العبارة فاقول انه كان مستحضرا لقواعد علم النحو والصرف لا تغيب عن ذهنه قاعدة فلا يخطىء فى شكل اواخر الكلمات ويرجع استحضاره لقواعد النحو الى انه حفظ الفية ابن مالك وحفظ لها شرحا وافيا وظل حريصا على استمرار حفظه لها وكان له ماأراد .

ولعلك تعجب من حفظه لألفية ابن مالك ، ولكن العجب العاجب حقا انه حفظها وحفظ شرحها الوافى فى مدى ثلاثة اشهر لا يزيد عليها يوم واحد وهو فى مضمار سرعة الحفظ يعتبر فارس الحلبة بين الممثلين ـ نابهين وغير نابهين ـ فقد يرى كثير منهم أن مدة الثلاثة اشهر لا تتسع لهم كى يحفظوا خلالها دورا كبيرا فى مسرحية من المسرحيات .

٥ ـ ذوق سليم

واعانه على النجاح ـ الى جانب اللفظ القويم ـ ذوق سليم ، يبعد به عن الخطأ فى الفهم أو فى كيفية التعبير بالوجه او بحركة اليد او فى التنظيم المسرحى وعلى وجه اخص فى مراكزه المتنقلة على المسرح حيال النظارة المتفرجين ، وعلى العموم كان حسن ذوقه هو دليله الهادى الى الصواب ومرشده الامين فى كل ما له صلة بالمسرح والتمثيل ، وقد مكنت له حافظته المثالية ، وواعيته النادرة النمط ـ التى اذا اختزنت فلا يتسرب ولا يتبخر مما اختزنته اقل القليل ـ فى التجويد والاتقان ، بل فى التفوق على نفسه قبل أن يتفوق على غيره من الزملاء والاقران ، ذلك ان تفكيره يظل فى فحص دائب لما حفظ ولا يزال ينعم النظر فيه وهذا بدوره يفتح إمامه آفاقا جديدة من الفهم ويقف به عند جديد لم يكن قد التفت من قبل اليه .

وما من شك فى صدق القول المأثور « ان فى الاعادة افادة » وهو يأخذ من هذا القول بسبب ، اذ انه كلما استعاد كلام الشخصية وجد فيه ما لم يكن قد فطن اليه من قبل ، فاذا حدث ذلك راجع طريقته فى الاداء فاقلع فى قابل أيامه عن الخطأ أو أكمل النقص فكان دائم التقدم نحو الكمال وليس للكمال حدود .

اثبت منذ بدء حياته التمثيلية انه ممثل ناجح بل بارع وانتظر منه المنصفون فى الحكم خيرا للمسرح كثيراً واثنى عليه الثناء المستطاب من لم يأثم قلبه لكتمانه الشهادة ومن تسامى عن شهادة الزور .

٦ ـ تكوينه فرقة تمثيلية

وكون لنفسه فرقة تمثيلية كان هو صاحبها وممثلها الاول ومطربها الاول كذلك ـ فى المسرحيات التى يغنى احد شخوصها .

ومثلت فرقته جميع المسرحيات التى مثلتها فرقة الشيخ سلامة حجازى وفرقة العكاكشة وذلك الى سنة ١٩٢٠ وبالطبع مثل فيها الدور الرئيسى وغنى الدور الغنائى .

٧ ـ مكان صوته بين الاصوات المسرحية الغنائية :

قال النقد ان درجة حلاوة صوته تجىء تالية لحلاوة صوت سلامة حجازى وأن معدنه الصوتى اقل صفاءا من معدن صوت الشيخ سلامه ولكن صوته أحلى وأقوى وأكثر صفاء وأكثر جوهرا من أصوات العكاكشة فلا يدانيه فى ذلك عبد الله عكاشه ولا زكى عكاشه ولا اخوهما عبد الحميد ، كذلك لا وجه لأن نقحم فى هذا المجال من كانوا أصحاب فرق يمثلون فيها ويغنون على المسارح التى كانت قائمة فى حى سيدنا الحسين كمسرح دار السلام وكوكب الشرق .

ويقول عارفوه ممن لهم دراية بفن النغم والغناء وعلى وجه اخص من عاصروه وعملوا معه فى فرقته او عملوا زملاء له فى فرق غيره انه كان عالما بفن النغم والغناء وان حصيلته من هذا كانت حصيلة ضخمة وفى هذا الخصوص يقولون ان حصيلته هذه كانت اكبر من حصيلة الشيخ سلامه ومن غيره ممن مثلوا وغنوا فى المسرحيات ـ على اننى ابادر فاقول ان المرحوم احمد فهيم كان متميزا عنه متقدما عليه فى بعض ما يتصل بفن الغناء ، وان لم يكن له جمال صوته وحلاوته وصفاء جوهره ، وان اقتصار فهيم على التمثيل حجب عن الجمهور جانبه فى الغناء .

٨ ـ بعض مسرحيات فرقته

قدمت فرقته كل ما قدمته فرقة الشيخ سلامة مثل شهداء الغرام ، صلاح الدين ، عواطف البنين ، اليتيمتين ، هاملت ، وقال النقاد عنه انه أحسن من أدى شخصية هاملت .

وقدمت فرقته زيادة على ما قدمته فرقة الشيخ سلامه مسرحيات بعضها مؤلف وهى مسرحيات مصرية عصرية مثل اسرار القصور ، والهجرة او مصر والسودان وكوبرى قصر النيل .

وقدمت فرقته نوع الملهاة « كوميديا » مثل مسرحية عشرين يوما فى السجن وهذه المسرحية ظهرت فى فرقته لاول مرة مترجمة ثم قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى ثم قدمتها مقتبسة فرقة الريحانى ، ومن الانصاف ان نذكر ان فرقة الشيخ احمد الشامى وهو بنفسه قد نجحا فى تقديم هذه المسرحية نجاحا غير قليل ·

ولاحظ محبو المسرح فى ذلك الوقت على مسرحيات فرقة الشيخ أحمد الشامى المصرية العصرية وعلى وجه أخص مسرحية اسرار القصور التى الفها مصطفى اخو الشيخ أحمد الشامى وباشراف اخيه ان اسلوبها لم يجر على نهج واحد ذلك ان الحوار فيها كان يتردد بين اللغة العربية الفصحى تجرى به فى المسرحية شخصياتها المتعلمة مثل ابن العمدة الحائز على شهادة ليسانس الحقوق ، وبين اللغة العامية تجرى على السنة شخوصها غير المتعلمين كالعمدة نفسه ·

ولهذه الملاحظة جمالها فى دلالتها على حسن تفكير الشيخ احمد الشامى ذلك أنه جعل من هذا الاسلوب المشترك مقدمة لفتح جديد فى أسلوب المسرحية العصرية واراد أن ينبه الاذهان ويعدها لتقبل المسرحية المصرية مكتوبة باللغة العربية الفصحى — وقد استساغ الجمهور المصرى هذا الاسلوب المشترك ·

وتحدث الشيخ أحمد الشامى فى هذا العرض بانه قصد ايضا الى حماية اللغة العربية الفصحى التى كاد لها الاستعمار وعمد الى مختلف الوسائل والدعايات للحط من قيمتها حتى تضعف يوما بعد يوم وينتهى مصيرها الى الزوال وبالتالى تضعف القومية المصرية وتتقبل ما يفرضه عليها الاستعمار .

وهذا التصرف مقبول وصدوره معقول من الشيخ احمد الشامى لما عرف عنه كما اسلفنا من حب كبير للغة العربية ·

٩ — اسهم فى النهضة المصرية الوطنية

كان يرى أن نهضة الوطن لا تتحقق بالاقتصار على رصد الجهود على ميدان السياسة وانما يجب أن تبذل الجهود فى الميادين الاقتصادية والصناعية على وجه أخص والميادين الاجتماعية الى جانب الميدان السياسى اذ أن هذه الميادين يجب أن تسير نحو التقدم فى خط واحد جنبا الى جنب والا مال الميزان وتعرضت النهضة لنكسة قد يكون من ورائها خطر محقق .

١٠ — المسرح وسيلة قوية من وسائل النهضة

كان يرى أن المسرح دعامة من دعامات النهضة فترتيبه كعامل من عوامل النهضة يجىء سابقا على ترتيب الكتب والصحف ومقدما عليهما ويعلل ذلك بأن أثر التمثيل على النظارة أكثر واقوى من أثر الكتب والجرائد على القارىء اذ أن الممثل يدخل المعنى كاملا فى ذهن النظارة كما لا يستطيع الكتاب ولا الصحيفة فعل ذلك ·

١١ — اسهامه فى الحقل الاجتماعى عن طريق المسرح

نترك جانبا مواضيع المسرحيات التى قدمتها فرقته سواء اكانت المسرحيات مترجمة ام مؤلفة لانه هو واصحاب الفرق الاخرى كادوا يشتركون تماما فى المسرحيات التى قدموها ، كما نترك جانبا عمل الممثلين فى الحقل التمثيلى اذ أن احدا منهم لم ينفرد بشىء فى الحقل الاجتماعى على خشبة المسرح من خلال المسرحيات ·

اما الشيخ أحمد الشامى فله وضع خاص فى ميدان الحقل الاجتماعى وطريقة فذة لم يشاركه فيها غيره لا من أصحاب الفرق ولا من زملائه الممثلين ، واول الامور الاجتماعية التى عنى بها هو عنايته بأوقات الفراغ

١٢ — عنايته بأوقات الفراغ وطريقته الفذة فى ذلك

لقد انفرد هو بالعناية بأوقات الفراغ دون غيره من الممثلين او من اصحاب الفرق فانه كان يرى وجوب استغلال اوقات الفراغ لدى النساء ولدى الرجال سواء بسواء ، وكان يرى أن حسن استغلال وقت الفراغ فيه كسب للافراد وفيه كسب للمجتمع وفيه توفير لهم فى الجهد المضاع هباء وكذلك فى المال المضاع فى الانفاق على غير طائل أثناء الجلوس على المقاهى ، وكيما يرغب فى الانتفاع بوقت فراغهم عمد الى التحدث الى جمهوره فى كل بلد وفى كل مكان يمثل فيه ، فكان يقف على المسرح بين الفصول المسرحية ويدعو الجمهور الى زيارته نهارا فى منزله ، فى اى بلد يكون ، لانه كان يتخذ لنفسه منزلا حيثما حل ، ليعلمهم صناعة السجاد وكان يعلن عن موعدين احدهما يخصصه للرجال والآخر للنساء ، ويعد النول الذى يصنعه بيده ويشده بيده ويجعله مهيئا للعمل ، فاذا زاره راغب فى تعلم صناعة السجاد بدأ فى تعليمه ولا يتركه حتى يكون قادرا على أن يتقن صناعة السجاد فى حين انه لم يكن يتقاضى من أحد نظير ذلك قليلا ولا كثيرا وكان يعلم الممثلين معه هذه الصناعة ويحثهم على العمل فيها فى أوقات فراغهم فاذا أتموا صنع سجادة باعوها وانتفعوا بما ربحوا ·

وكان يعلم النساء صناعة زهرة الغسيل ليقتصدن فى نفقاتهن وليوفرن للبلاد المبالغ التى تبعث بها الى الخارج ثمنا لشىء يسهل عمله محليا كما كان يعلمهن صناعة الصابون لنفس الغرض ·

١٣ — اول من غنى على المسرح المقطوعة الفردية « المنولوج »

استغل موهبة كانت كامنة لديه الا وهى قدرته على نظم الشعر والزجل وجعل الزجل وسيلته التى يصل بها الى قلوب الناس ليحببهم فى الاقتداء بالعاملين لخير الوطن وليحثهم على العناية بالصناعة والاقبال على تشييد المصانع ·

فاذا ماانتهى فصل تمثيل فى مسرحية خرج الى الجمهور على المسرح يغنى له مقطوعة فردية « منولوج » فى هذا الموضوع ، وعلى سبيل المثال اذكر بعض ابيات من بعض ازجاله فى هذا الخصوص وقد قصد منها أن يثير عزائم القادرين والاثرياء على الاقتداء بالغرب فى انشاء المصانع وفى الاهتمام بالطائرات ·

ما تشوف أوربا وشبيهتها أمريكا وانظر قدرتها
كل العجايب عملتها مشوا الحديد فوق الميه
صنعوا الوابورات والتلغراف والكهرباء والفونوغراف
والطيارات وحاجات أصناف من الآلات البخارية
وفين معاملك والورشات والاختراع والمصنوعات
بس انت صبوه فى خد وهات من أمينة وزكية

ولما شيد احد افراد اسرة هلال بكوم النور مصنعا للنسيج ، حياه بزجل غناه ومما جاء فيه :

كده العمل وكده الهمة دا شىء يفرح بالذمة
امتى أشوف كل الامة متقلدين بهلالى به

ونجتزىء بما ذكرناه فى هذا الصدد منعا من الاطالة

١٤ — الفنان المخترع

فى اعتداده بدور الصناعة كعامل أساسى فى تحقيق النهضة الوطنية حرص على أن يسهم بجهد قدر استطاعته فى هذا الميدان فاخذ يدرس الآلات سهلة التركيب التى تقع عليها عيناه ومن كثرة ما درس من آلات النسيج تكونت لديه فكرة عنها فعمل آلة للنسيج وعرضها فى معرض اقيم فى القاهرة وارجح انه كان فى سنة ١٩٣١ ·

وكانت هذه الآلة محل اعجاب المصريين وتقديرهم لجهد وتفكير الفنان العظيم وكافاته الحكومة ولا اذكر ان كانت هذه المكافاة المعنوية قد صدرت فى شكل ميدالية او نيشان .

١٥ - انتظامه فى عمله .

أعد لنفسه مسرحين متنقلين فاذا ما تم تشييد احدهما ليعمل فيه فى بلد من البلدان امر بتقويض المسرح الآخر فى البلدة التى أنهى تقديم مسرحياته فيها ثم امر بارساله الى بلدة اخرى يكون العمل فيها عقب انتهائه من عمله الحالى وهكذا يظل يتداول تشييد مسرح فى بلد وتقويض مسرح آخر فى بلد آخر ليبدأ فى تشييده فى بلد ثالث فيضمن بذلك عدم تعطيل عمله انتظارا لوجود المسرح الذى يعمل فيه .

١٦ - هل كان شيخا بعمامة ؟

هناك من أصدقائه من يقول ان لفظة شيخ التى سبقت اسمه هى لفظة تكريم وتعظيم فلم تكن لفظة استاذ قد تعورف على اسنادها للممثلين والمغنين ولما كان محل تقدير واعجاب زملائه وجمهوره فهذا النفر كان يسبغ عليه لقب الشيخ كتكريم له وحسب ولا يقصد منه التكريم المتفق مع الملابس وغطاء الراس وغير هؤلاء يقولون انه فى فجر حياته كان يضع العمامة عل راسه وان لفظة شيخ وان كان فيها تكريم له الا ان هذا التكريم يجىء ليدل عل واقعية حقيقية تطابق الظاهر من الامر وحقيقة الحال فى القدر وفى غطاء الرأس .

وانا أؤيد الراى الاخير فقد سمعت من شخص واحد من أصدقائه المعاصرين لبداية عمله فى التمثيل وهو الموجود منهم عل قيد الحياة انه فى شبابه كان يرتدى العمامة بالفعل وانه لم يرتد الملابس الافرنجية الا بعد ان انخرط فى سلك الممثلين .

وبالاستقراء فى صفوف الممثلين وفى صفوف المغنين نلاحظ ان الشيخ سلامه حجازى كان فى بادىء آمره يضع العمامة على رأسه وانه بعد ذلك ارتدى الزى الافرنجى لما انتظم فى سلك الممثلين ومعلوم ان الشيخ سلامة كان ينشد عل الذكر وكان يؤذن فى المساجد وهذا العمل يلائمه ان يرتدى صاحبه العمامة .

وكذلك الحال بالنسبة للشيخ سيد درويش فانه كان يرتدى العمامة وقت ان كان يطلب العلم الدينى ثم خلعها وارتدى الزى الافرنجى ، وكذلك الشيخ زكريا احمد فانه فى شبابه الاول كان يرتدى العمامة اذ كان يقرأ القرآن ثم خلعها ولبس الزى الافرنجى لما وجه عنايته الى التلحين وأيضا نجد ان المغنى الممتاز صاحب الصوت الرخيم الشيخ يوسف المنيلاوى ، استمر يلبس العمامة ، مثله فى هذا مثل الشيخ محمد سالم الكبير وهما من خيرة المطربين .

أماسيدمن غنى فهو المرحوم عبده الحامولىومنافسه أوالتالىله ومعاصره محمد عثمان وأيضا من يجىء بعدهما عبد الحى حلمى وصالح عبد الحى والاستاذ الفنان الكبير ابراهيم شفيق - أمد الله فى حياته الهنيئة السعيدة - فلميكن واحد منهم يكرمباضافة كلمة الشيخ تجىء سابقة عل اسمه - وكل ما حظى به انبغ من ذكرنا وهو عبده الحامولى انه كان يكرم بأن يقال عنه « سى عبده » .

واذا أضفنا الى هذا الاستقراء أن الشيخ أحمد الشامى كان فى أوائل شبابه قد حفظ القرآن وجوده وهناك من يقول بالاضافة الى ذلك انه احترف قراءة القرآن اى أنه كان فى عداد المقرئين - كما جرى العرف عل تسمية من يقومون بقراءة القرآن فى المناسبات ، نقول ان هذا يؤيد راى من يقول بانه حقا وفعلا كان يلبس العمامة فى حياته الباكرة .

١٧ - نهاية موجبة للاسف

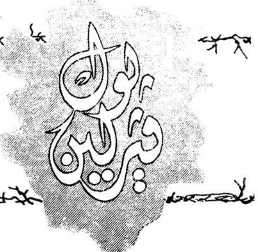
سافر الى مغاغة ليقدم فيها حفلات تمثيلية وسافر معه افراد فرقته ممثلات وممثلون ، وذهب هو بمفرده زائرا لمامور المركز وقدم له جريا وراء العرف دعوة فى مقصورة « بنوار » له ولبعض رجال الادارة وقبلها المامور شاكرا وفى اليوم التالى كان المامور يسير فراى الشيخ احمد الشامى مع بعض من ممثلات فرقته فقصد اليه ودعا السيدات عل العشاء وفى سرعة وعجلة أعلن اليه الشيخ أحمد الشامى ان هذه الدعوة موجهة الى السيدات اذ لو أن المامور كان يقصد تكريمه لوجه اليه الدعوة أثناء زيارته له بمقر عمله « المركز » وهو يرفض هذه الدعوة فانصرف المامور خجلا واسر فى نفسه شيئا .

وفى المساء رفع الستار ولاحظ الشيخ احمد الشامى ان المامور ومن معه آحضروا زجاجات الخمر واخذوا يحتسون الخمر علىضحكات غير مهذبة ويتندرون على الشيخ احمدالشامى وممثليه ويتطاولون عل الممثلات بالفاظ نابية ولكن الشيخ احمد استطاع أول الامر أن يلوذ بضبط النفس وطلب الى ممثلاته وممثليه أن يمضوا غير عابئين بهذا .

واستمر التمثيل ولكن المامور ومن معه أصروا عل افساد الحفل فازداد ضجيجهم وارتفعت ضحكاتهم وتمادوا فى سخريتهم حتى عكرت عل الحفل التمثيل واذ بلغ استهتار المامور ومن معه هذا الحد وانقطع كل رجاء فى أن يستطيع الممثلون اكمال التمثيل لاحظ الجمهور أن الشيخ أحمد الشامى قفز فى خفة خاطفة وسرعة زائدة من المسرح الى مقصورة المامور واتجهت اليه أنظار الجميع فاذا هو ينتزع زجاجات الخمر والكؤوس من أيدى المامور ومن معه ويقذف بها الى أسفل ثم يتبعها باطباق المزة مهتاجا صائحا فى وجه المامور : أيها المستهتر لقد خرجت عل آداب اللياقة وعبثت بقواعد الآداب والاخلاق وارتكبت مالا يجرؤ عل ارتكابه المستهترون ونسيت أنك يجب أن تكون مضرب الامثال فى الحرص عل آداب اللياقة والقدوة الحسنة فى حميد الخصال وانك غير جدير بأن تشهد ما اقدمه من مسرحيات ، وعاد الى مكانه فى المسرح وأمر بانزال الستار وأمر المامور ردا عل ذلك بتقويض المسرح .

وفى الصباح سافر الشيخ أحمد الشامى الى المنيا وشكا الى المدير الذى كان قد سمع بما حدث فاعتذر اليه وتوجه اليه بالرجاء ان يعود الى مغاغة وان يقدم حفلاته بها .

وكررالمدير الرجاء ولكن الشيخ أحمد الشامى عاد الى القاهرة وعادت معه فرقته متالم النفس تملؤه الحسرة على أن الجمهور - فى رأيه - اذ ذاك لم يرتفع ذوقه الى مستوى تذوق الفن بعد ثلاثين عاما أمضاها فى خدمة التمثيل . وأن الممثلين ما داموا أعلى من ذوق الجمهور فلا فائدة من عمله بعد ذلك فى فن التمثيل وحل فرقته وأنهى حياته الفنية وانه لحادث يؤسف له وانها لنهاية تملأ النفوس ألما وحزنا .



والانحلاليون

بقلم : مكسيم جوركى
ترجمة : فؤاد دوارة

فى ديسمبر الماضى (١) توفى فى باريس « بول فيرلين » الشاعر المنحل وزعيم ذلك الاتجاه المرضى المنحرف · لقد ظل حتى يوم وفاته يعتبر أديبا بوهيميا لا أكثر ، ثم نودى به الآن « شاعرا عظيما » وقف أمام قبره ممثلو جميع الاتجاهات والمدارس الأدبية جنبا الى جنب · وقل أن يشيع جثمان راحل بمثل هذا الاجماع من جانب كل هذه العناصر العديدة ، بل المتعادية ·

بدأ فيرلين نشاطه الأدبى تلميذا ل « تيودور دى بانفيل » و « ليكونت دى ليل » ، ومالبث أن احتذى حذوهما ، وقدم نفسه للجماهير «بارناسيا» عنيدا ، مخلصا كل الاخلاص لتقاليد تلك المدرسة الأدبية التى تقتعد القمم الثلجية الباردة ، مزهوا بصفتين يلتزمهما : حياده الأصم الذى لا يلين لأحد ، واضفائه على الشكل جمالا يشبه المرمر فى طبيعته ، ومقدما هاتين الصفتين على كل اعتبار ·

واذا بذلك الذى أنفق أيامه فى البحث عن أرض صلبة يقف عليها يسارع الى هجر البارناسيين الى الانحلاليين · وما حلت سنة ١٨٨٠ الا وكان قد أصبح باقرار الجميع زعيما لتلك المدرسة التى تعارض البارناسيين ، فتنحى جانبا كل اعتبار للشكل ، ومازالت حتى اليوم تجاهد لخلق شيء جليل ، فلا تنجح الا فى التلويح باشارات غريبة ، ورسم صور يكاد فهمهما يستغلق على الأذهان ، ويظل معناها الداخلى غير واضح فى معظم الحالات حتى بالنسبة لصانعها ·

لقد انضم فيرلين الى هذه المدرسة ، ثم أصبح زعيما لها بعد ذلك ، ومع ذلك فقد كان أشد بساطة وصفاء من أتباعه · ورجعت بعض أشعاره ــ الحزينة دائما ــ صدى أنات اليأس ، ووهبت صوتها للتعبير عن آلام الروح الرقيقة الحساسة التواقة للضوء والطهر ، تبحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء اليه ، وتحن الى حب جارها ولكنها لاتقوى عليه · فيرلين هذا ــ الذى أمضى جانبا من حياته يحتسى شراب « الابسنت » فى المقاهى ، وجانبا آخر فى المستشفيات يعالج من التسمم الناتج من الاسراف فى هذا الشراب ــ قال عنه « جول لومتر » :

« ان فيرلين طفل بلغت روحه من الطهارة والاخلاص مبلغا هيهات لها معه أن تجد الراحة فى أى مكان على الارض · »

أما أديبنا الروسى « مايكوف » ــ وهو برناسى أيضا ــ فقد قال عن فيرلين انه من بين كل شعراء الغرب المعاصرين هو الوحيد الذى يفهم معنى المسيحية أفضل مما فهمه أى شاعر آخر ·· وقال

(١) نشر هذا المقال لاول مرة عام ١٨٩٦ وللتعرف على أهم آراء جورجى النقدية راجع مقال « جوركى الناقد الأدبى » للمترجم فى العدد الثامن والثلاثين من « المجلة » ص ٦٠ .

« كاتول منديس » عنه ان رائد الاتجاه الانحلالى فى الادب ٠٠ رجل تعس وشاعر عظيم ٠

ولكن اصدار حكم على فيرلين الشاعر أمر متروك للمستقبل ، وهو على أية حال خارج عن نطاق هذه الصورة الأولية ٠ فنحن نهتم بفرلين باعتبـاره انسانا ونمطا ثقافيا ، وممثلا لتلك الجمـاعة من الناس الآخذة فى التزايد والمسماة « بالانحلاليين » ، أولئك الذين يتقبلون هـذا اللقب عن رضى وطيب خاطر ، ويتباهون باستعراض خصائصهم المريضة فى تحد وخيلاء ، مع أن هذه الخصائص لو وضعت فى ميزان عامة الناس فى مألوف حياتهم اليومية لجعلتهم يبدون فى صورة الامعة التافه الذى يزعم لنفسه المزاعم الكبار ، ولو قيست بمقاييس الطبيب النفسى لاعتبروا أفرادا من فصيلة المجاذيب ، وهم من وجهة نظر عالم الاجتماع فوضويون لافى مجال الفن فحسب ، بل فى مجال الأخلاق أيضا ٠ وعلى أساس هذه المقاييس الثلاثة تجد أن الانحلال والانحلاليين ظواهر مؤذية تضر المجتمع وينبغى مقاومتها ٠

ويحسن بنا ألا نغفل عن حقيقة هامة تتصل بانتشار هـذه الظاهرة وهى أن المجتمع يرمق الانحلاليين باهتمام زائد ، بل يسلم بأنهم جديرون بمثل هذا الاهتمام حتى أصبحت كتبهم وبقية مؤلفاتهم تقرأ بنهم شديد ويشاد بها ٠

والى جانب فيرلين الذى تم الاقرار له الآن بأنه شاعر عظيم أذكر « موريس مترلينك » الذى مثلت أعماله فى كل مسرح فى أوربا تقريبا رغم غموض أفكارها ، و « دانتزيو » الايطالى الذى تترجم رواياته الى جميع اللغات الأوربية فور ظهورها ، و « هوبتمان » الألمانى الذى أحدثت مسرحيته « هانل Hannee » ضجة كبيرة ، وهذه الوقائع تبين أهمية هذه الظـاهرة ، وتزيد من دلالتها الاجتماعية وينبغى ألا يغيب عن بالنا أن هذا الذى يحدث سيظل يحدث رغم الاجماع على الاقرار بضرر الظاهرة نفسها ٠

وأريد أن ألفت أنظاركم الى حقيقة أخرى كذلك : فظهور الانحلاليين الأوائل فى فرنسا كان فى نهاية العقد الثامن من القرن التاسع عشر حين لم يعد ثمة شك فى انتصار البورجوازية وفلسفتها فى حساب الذين لم ينسوا بعد سنة ١٧٨٩ والكلمات الثلاث التى نودى بها فى تلك السنة ونسيت الآن ـ وهى الكلمات التى أريقت فى سبيلها دماء غزيرة جدا ٠

وما أن انتصرت البورجوازية حتى بدأت ترتب الكائنات وفق مزاجها ٠ فمن أجل البورجوازية كتب « بايلرون » و « ساردو » مسرحياتهما ، ومن أجلها أنشد « كوبيه » ـ ذلك المدافع عن كل تافه ومبتذل ـ أشعاره ، ومثله صنع صديقه المادى الخالص المتشكك « ريتشبان » ٠ ومن أجل البورجوازية أيضا بدأ « أو هنيه » يؤلف رواياته ٠ أما « زولا » المدافع المتحمس عن مذهب الجبر ، المادى الضيق الأفق ، فقد ساعد البورجوازية على تثبيت دعائمها على أسس من الجبرية وهى حجر الزاوية فى الفلسفة البورجوازية ، لأنها تقلل من قيمة الارادة الفردية الى أبعد حد ، وتجعل كل شئ معتمدا على سلسلة من الأسباب ٠ ومن أجل البورجوازية ألف الموسيقيون ألحانهم ، ورسم المصورون لوحاتهم ، وزودها آخرون ببقية ماتحتاجه كى تعتبر نفسها « مثقفة » ٠

تم ذلك كله بسرعة ، وتمثلته الطبقة الحاكمة بسرعة أكبر لأنها كانت تتعجل تزويد نفسها بقدر معين من الزاد « الثقافى » ٠ وكان « فيكتور هوجو » لايزال حيا ومعه كثيرون من المثاليين الذين أبوا أن يرقبوا بلا مبالاة تشويه كل شئ نقى حقا وجميل لمصلحة نظام اجتماعى جديد يتطلب أن تخدمه وحده أشياء أكثر بساطة وأقل بهرجة ، أشياء غير مبالغة فى السمو ولا تزلزل الضمير ، أشياء لاتصرخ بتضرعاتها الى السماء وتطالب بخلق حياة جديدة ، بل تطالب بأشياء تدعو ـ على العكس ـ الى تثبيت دعائم الحياة على ماهى عليه وتبريرها ٠

ونبتت الحاجة الى فلسفة تبرر النظام البورجوازى ، واشتد الطلب على هذا النوع من الفلسفة ، فلما قام الطلب جاءت الاستجابة ٠ فهذا « رينان » سمح له انصياعه المتفائل بأن يناقض نفسه بحرية لشدة حرصه على ارضاء متطلبات النظام الاجتماعى الجديد ٠ وأسهم « تين » كذلك ببضع لبنات فى الجدار الذى كانت البورجوازية تشيده لحماية نفسها من كل وخز متوقع للضمير ٠ ولم تبق حاجة الا لبضعة مغانم اضافية ومجهود ضئيل آخر حتى يصبح وضع البورجوازية وطيدا ومستقرا تمام الاستقرار ٠

وفى ذلك الوقت نجد فرنسا ـ وهى البلد الذى يسبق غيره دائما فى نبضه بالحياة ـ قد سادها جو راكد فقـد نسائمه وانتعاشه ، فاغتنمه « بـول أستيبيه » ومن هم على شاكلته ، لأن هـذا الجو يناسبهم تماما ، ودعوا الى مادية مفرطة فى المغالاة ، ونظروا بتشكك الى كل مايقترب من المثالية ، أو يطالب باعادة بناء الحياة ليكون الحق والعدل هما أساس العلاقة بين الانسان وأخيه الانسان ٠

كان الاتجاه السائد هو تقـديس « الواقع » و « الحقائق » فأجدبت الحياة الروحية والفكرية ٠ وكان ذلك عصر الفضائح ، واختلاسات قناة « بناما» وأمثالها من الضجات المالية التى تدل على مـدى انهيار الأخلاق العامة وانحطاط المثالية ، وحلت دعوة فلسفية زائفة عن حرية الاثم محل الدعـوة الدائمة الصدق الى وجوب التحرر من الاثم ، وازداد انحدار المستوى الأخلاقى درجة بعد درجة ٠

ودخل وقوع كثير من الأشياء الدنيئـة الحقيرة فى حيز الامكان بعد أن كانت مرفوضة كل الرفض منذ خمس وعشرين سنة ليس غير ٠ وعاش بعض الناس وتنفسوا بحرية ويسر فى هذا الجو ، فى حين كان البعض الآخر ممن هم أكثر شرفا وحساسـية ويتطلبون الحق والعدالة ، ويريدون من الحيـاة أشياء أجل وأنبل ، كان هؤلاء جميعـا يختنقون وسط تعفن تلك المادية التجـارية والتـدهور الأخلاقى ، ويبحثون بلا جدوى عن مخرج لهم من بالوعة البورجوازية ، ومهرب من مجتمع الوحش المنتصر ، مجتمع ذوى الأفق الضيق والعقول الغبية والأذواق السوقية الذين لايعترفون بقـانون غير قانون الغرائز الفطرية ، ولا بحق غير حق الأقوى ٠

أما من كانت لهم قلوب عامرة بالنبل ونصـيب أوفى من الاحساس المهذب الرقيق الذين يتلمسون فى دياجير تلك الحياة مأوى غير مدنس يعتصمون به فقد أثبتوا أن نفوسهم هى ألد أعدائهم وهلـكوا دون أن ترتوى لهم غلة لأن يدهم صفر لم تظفـر بطائل ، أرواحهم أثخنتها بالجراح ضجة سـوق الفساد وادراكهم أن فرنسا وطنهم المسرح الحبيب الذى كان فى يوم مضى موطن الفروسية قد أصبح الآن مباءة لنفر من الحقراء ، أطبـق الشحم على أجسادهم والفجور على أرواحهم ، وأخذوا يختالون زهوا بعد أن أصبحوا سادة الموقف ٠

وهكذا هلك « موباسان » الفنان الرائع متسمما ببخور ثناء البورجوازية عليه ٠ لقد أهدر مواهبه فى كتابة قصص هينة هدفها أن تخص بتحـريك الشهوة للمتع والملذات وايقاظ الغرائز الحسـية أصحاب الدخول الثـابتة الذين يقرأونهـا عقب وجباتهم الدسمة ٠

وكذلك « بورجيه » ، حين بدأ يكتب كان يبشر بمطلع فيلسوف عميق الفكر يستخدم نفاذ شكه غير المريض يكشف به عن أمراض المجتمع المزمنـة وعما يشده الأنظار من جراح دامية ، فاذا به يتحول الى واعظ كاثوليكى جاف وممل ، وانجذب الى تلك النزعة من التصـوف التى ابتلعت صاحبـه « هيوسمان » من قبل ٠

وعد الشاعر الكئيب « بودلير » مجنـونا ، ولم تحتمل البورجوازية ديوانه « أزهار الشر » لأنه قال فيه بصراحة :

« ... اننا بالرغم من كل علم نلناه
قد سلكنا مسلك الكافرين
وانطلقت ألسنتنا بالتجديف فى حق المسيح
وفى حق كل اله واجب الوجود !
وجلسنا جلسة الطفيلى على مائدة طاغية بغيض
يزهو شأن « كريسوس » بثرائه الفاحش
وعدنا ، لأننا فى منزلة أتباع الشيطان
ومن أجل ارضاء الطاغية البغيض ٠
الى اهانة كل شىء نحبه
وتملق كل من نكرهه » ٠

لم يكن من الممكن احتمال بودلير وهو الذى تنبأ منذرا بالويل مجتمعا أعمى أصم :

« وعما قليل ستدق الساعة المقدرة فى كتاب الغيب التى يحين فيها للحظوظ ٠
ويحين للفضيلة ، وقد أصبحت بمثابة حليلتك العذراء
ويحين للندم « يا له من ملجأ أخير »
يحين لها جميعا فى هذه الساعة أن تهتف بك :
مت ايها الجبان المسكين ، فقد افلتت منك الفرصة ، ولات حين مناص ٠ »

وبودلير هذا الذى « وهب حياته للشر ، ووهب قلبه للخير » هلك بعد أن خلف لفرنسا قصائده التى لا تعرف الرحمة ، الناضحة بالسموم ، المليئة بيأس قاس ، قصائد قيل عنه بسببها فى حياته انه مجنون ، وقيل عنه بسببها بعد مماته انه شاعر ، ثم نسيه قومه مفضلين عليه « كوبيه » و «ريتشبان» المعبرين أصدق تعبير عن خصال المجتمع وملامحه ، و « هرديا » البارناسى الذى لم يقل شـيئا يمس القلب ، و « بانفيل » و « ليكونت دى ليل » اللذين نظما قصائد مصبوبة فى قوالب جمالها مفـرط فى

التأنق حتى لكأنها المرمر المزخرف فى القصور العربية أكثر مما هى شعر حى نابض بالالحان .

والى جانب بودلير هلك كثير من الشعراء والكتاب ، بعد أن سممتهم الحياة الفرنسية المعاصرة هلكوا وهم يبحثون فى الظلام عن اله أنكره المجتمع وان كانت الحياة بدونه مستحيلة فى نظر أولئك الأفراد الذين اختارتهم الأقدار كى يكونوا طلائع الانسانية . هلك كثيرون لأنهم شرفاء مخلصون يرعون فى قلوبهم أفكارا خالدة ، ويأبون السجون لآلهة زائفة .

***

وبينما كان هؤلاء الرجال يهلكون الواحد اثر الآخر ، اتخم المجتمع بثقافته المنحرفة ، ثم مالبث أن بدأ يستشعر ميلا غامضا الى شىء مختلف ، وعثر على بغيته فى العودة الى العقائد الدينية القديمة ، عقائد ايزيس وأوزوريس وبوذا وزرادشت ، ووجد الجدة المطلوبة فى بعث سحر العصور الوسطى الأسود تحت اسم جديد هو « العالم الروحانى » . كان المجتمع يستمع الى القداس أمام مذبح « ايزيس » ، ثم يمضى الى حانة اسمها « حانة الموت » حيث يجلس الناس فى النعوش بدلا من المقاعد ، ويحتسون الجعة فى الجماجم بدلا من الكئوس ، ويدنسون بلا مبالاة سر الموت العظيم .

ان « حانة الموت » سمة مميزة لأعراض مرض غلظ الحس المسرف ، وهى ابتكار موغل فى مادية خالصة قام به أناس على أتم استعداد للسخرية من كل شىء وقلبه رأسا على عقب وتدميره لا لشىء الا لأنهم يشعرون باللذة وهم يحسون بقوتهم ، وهم يطأون ماكان الناس يعتزون به من قبل ، ويحطمونه هباء منثورا . وتحولت البورجوازية المتخمة بعد ذلك الى « هيروستراتس » على أتم استعداد لاشعال النار فى أى معبد وفى أى وقت .

ولكن القدر عادل .

نعم ، القدر عادل ، واذا بانفجار هائل صادر من قنابل مدمرة يصم آذان المجتمع الفرنسى المعاصر . ولا نعنى قنابل « رافاشول » وجماعته التى كانت تقتل على الفور ، ولكننا نعنى تلك القنابل التى ألقاها وسط المجتمع الفرنسى كل من « مترلينك » و « بيلادان » و « سيزانساك » و « رينيه جيل » و « مالرميه » و « رولينا » و « ريبوا » و « موريا » وغيرهم بقيادة بول فيرلين — العبد الخاضع للجنة الخضراء أو شراب « الابسنت » .

ففى مقهى بالحى اللاتينى تكونت فى العقد التاسع من القرن التاسع عشر تلك الجماعة من الشبان الذين كانوا يرتدون أزياء شاذة ، وينقدون كل شىء ، ويرفضون كل شىء ويتحدثون عن ضرورة تقديم شىء جديد للعالم يدفعه على الفور الى حياة جديدة . كانوا يتحدثون عن كل ماهو موجود بالفعل بلهجة تفاخر يائس وباحتقار معتز لايصدر الا ممن يثقون بقوتهم وقدراتهم . أما ما هو هذا الذى كانوا يريدون خلقه ؟.. فلا تكاد تجد عند أى منهم اجابة واضحة على هذا السؤال ، ولكن أكثر الأفكار انطلاقا فى عالم الخيال كانت تنبت فى عقولهم المتحمسة التى بالغوا فى استثارتها الى درجة المرض ولا ريب .

« فسير بيلادان » ، وهو واحد من أغرب رواد تلك الجماعة وأحمقهم ، اختار لنفسه ، لسبب لايعرفه أحد سواه ، اسم ساحر مصرى قديم ، وكان يسير فى شوارع باريس مرتديا عباءة حمراء طويلة ، وقال ذات يوم عبارة مقتبسة عن نيرون :

« لو لم يكن للعالم كله سوى رأس واحد ، فسوف أقطر سم الجنون فى عقله » .

وصفق أصدقاؤه لهذه النكتة المخبولة وكانوا بصفة عامة يفضلون غير المعقول على المعقول ، والشاذ على العادى ، وأتوا بأغرب نظريات الفن وأبعدها على التصور ، وعارضوا البارناسيين ،

واتخذوا موقفا متشككا من « بودلير » لأنه « لم يستطع التخلص من القيم الأخلاقية » على حد تعبير « مونتسكيو سيزانساك » .

أما « موريس باريس » — وكان قد شرع وقتذاك فى تقديم محاولاته الأولى المصطبغة بالانانية والثناء على « تلك القوة التى ينبغى أن ينحنى أمامها كل شىء » — فقد نقده الانحلاليون بقسوة ، وأعلنه « مالارميه » باسمهم فى مقال جرىء كتبه عن نظرياته :

« لا تضع لنا قوانين ، ولا تبتكر فروضا ونظريات وتعاليم ، لاننا لن نقبل شيئا منها . ونحن نستطيع ، حين نشاء أن نصنع قوانينا ونظرياتنا بأنفسنا . وحتى نشاء فنحن لا نريد منطقا ولا أى شىء آخر ، لان كل ذلك ليس الا عمل رجل وثمرة ذكائه. ونحن ايضا رجال يا مسيو باريس ، ونستطيع ان نؤلف الكتب مثلما يستطيع أى شخص آخر ، ولكننا لا نريد الخضوع لنظام ثابت. سنكون مؤمنين اليوم ، ومتشككين غدا ، وبعد غد قد نكون فى جانب الملك أو جانب الثورة كما يحلو لنا . نعم ، سنفعل كل ما يحلو لنا ، ولن يستطيع أحد أن يصنع منا شيئا اخر . »

قالوا كل هذه الأشياء الحمقاء باخلاص لاشك فيه ، وحينما كانوا يرون مايجرى حولهم لم يكن يسعهم الا أن يشعروا أنهم محقون فى جنونهم . كانت أعصابهم مشدودة الى حماة الأمراض النفسية وكانوا مسرفى الحساسية . ولو كان فى باريس متاريس فى العقد التاسع لكان من المحتمل جدا ألا يبقى منحل واحد فى العقد التالى . انى أراهم على هذا النحو : كان هؤلاء الانحلاليون فى بادىء الأمر أطفالا أطهار القلوب كما كنا جميعا فى وقت من الأوقات . ومن سوء الحظ أن تلك المرحلة لم تستمر الا فترة قصيرة جدا ، ثم أصبحت أعصابهم مشدودة سريعة الاستجابة الى المؤثرات الخارجية بسبب عوامل مختلفة ، فالجو الثقافى المعاصر فى أى مدينة أوربية يمثل صورا تفيض بكل أنواع التباين الاجتماعى بحيث يصعب معها على شاب حديث السن ان يحتفظ بتوازنه العقلى مدة طويلة . ومن المحزن ان لباريس هذا التأثير الممزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبى فى الحياة الباريسية والصخب الفرنسى . وكان الانحلاليون رجالاغرقوا وسط كثير من المؤثرات التى صادفتهم ، ان قلوبهم تهم بقول الشعر ، ولكنهم لم يجدوا داخل نفوسهم هاديا لهم يتخذ شكل فكرة محددة . كانوا شبانا ظمئين للحياة ولكن الانهاك لحقهم قبل أن يولدوا.

وكان أمثال هؤلاء الشبان الواهنى الاجساد والارواح ، وهؤلاء الشبان الخياليين المرهفى الحساسية الى درجة المرض هم الذين جلسوا فى مقاهى الحى اللاتينى ينتظرون شيئا لايدركون كنهه ، ويعترضون فى الوقت نفسه على كل شىء، ويتهجمون على كل شىء فى زهو أحمق .

واخيرا حدث الشىء الذى ينتظرونه .

لقد كتب « آرثر رامبو » وهو واحد من ممثلى البوهيمية الأدبية — قصيدة غريبة اصبحت الآن مشهورة جدا ، قصيدة لعل مؤلفها نفسه كان يعتبرها مجرد نكتة أو عبثا جميلا بالكلمات .

الحروف المتحركة (١)

« A اسود ، E ابيض ، I احمر ، U اخضر ، O ازرق ،
كلها حروف متحركة
سوف اروى ذات يوم قصة ميلادك العسر
A ، مشد (كورسيه) أسود كثيف الشعر للذباب متألق
يطن حول جيف متحجرة .

خليج من الظلال ، E نقاء الابخرة والخيم ،
يقذف بأجماد مزهوة من الجليد ، وملوك بيض ، وزهور
تختلج .

I حمراء قانية ، دم مبصوق ، ضحكات شفاه فاتنة
ساعة الغضب أو النشوة النادمة ،

U ، حلقات ، انتفاضات الهية لبحار جوال
سلام المراعى انتثرت فيها الحيوانات ، سلام التجاعيد
طبعها تفاعل الزمن على الجباه الضخمة العالية ،

O ، أبهى بوق ملىء بأصوات حادة غريبة ،
سكون يخترقه أناس وملائكة :
— O ، الاوميجا (٢) ، وشعاع عينيها النافذ ! »

---

(١) ترجمت القصيدة الى العربية كيفما اتفق ورأيت أن أثبت نصها الفرنسى لتتضح صعوبة ترجمتها وقلة جدواه ..

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes

A. noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des paunteurs cruelles

Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O, l'Omega, rayon violent de Ses Yeux !

(٢) الحرف الاخير فى الف باء اللغة اليونانية القديمة .

قصيدة غريبة غير مفهومة . ولكننا لو تذكرنا أنه عام ١٨٨٥ حينما فحص طبيب للعيون عددا من طلبة جامعة اكسفورد ، وجد من بينهم ٥٢٦ طالبا يربطون الأصوات بالألوان ، والألوان بالأصوات ، ويؤكدون بصورة اجماعية مثلا أن اللون البنى شبيه بصوت النفير النحاسى ، وان اللون الأخضر مثل النفير الفرنسى ، لو تذكرنا ذلك فقد تبدو قصيدة « رامبو » معتمدة على أساس نفسى معين . وكذلك يجب الا نغفل لانهائية الخيال الانسانى الذى ابدع أشياء أغرب بكثير من قصيدة الألوان هذه التى اعتبرها الانحلاليون شيئا كالكشف المقدس وجعلوها حجر الزاوية فى نظريتهم الفنية .

لقد قرروا أن هذه القصيدة لم تكن اكثر ولا أقل من نموذج لشعر جديد ــ شعر يؤثر فى الذكاء والخيال ، ويحدث تأثيرات قوية فى الحواس الخمس عن طريق توافقات خاصة ، وعلاقات معينة بين كل منها وبين بقية الحواس .

***

وقالوا انه يجب أن نربط كل حرف بنوع محدد من الاحساسات ، فنربط حرف A مثلا بالبرد ، و O بالحزن وU بالفزع .. وهكذا . ونعطى كل حرف لونا كما فعل « رامبو » ثم نضيف اليه صوتا ، أو بشكل عام ننفث الحياة فى الحروف . أى نحول كل حرف الى مركب عضوى حى . بعد أن نصنع ذلك يمكننا أن نبدأ فى التوفيق بين الحروف فى شكل كلمات ، فتكون النتيجة أن كل توفيق بين الحروف سيصحبه بطبيعة الحال لون وصوت واثارة حسية ، فيستطيع أن يفضى للقارىء فى كلمة واحدة برسالة كاملة التعقيد تستطيع أن تشغل كل حواسه . واحكم بنفسك بعد ذلك على قوة الاثر الذى تحدثه مقطوعة شعرية كتبت بمثل هذه الكلمات !

وبينما انت تقرأ ، يعيد عقلك تركيب الألوان والروائح والأصوات والعواطف بقوة طاغية ، واذا بك من خلال قطعة واحدة من الشعر تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة .

ولقد قرر « رينيه دوميك » أن أحد المفكرين النظريين الانحلاليين حدد اهداف شعرهم الجديد ومضمونه كما يلى :

« ان الانسان المعاصر مخلوق استنفدت طاقته العصبية ، وأنهك خياله . وحين يقرأ كتابا أو قصيدة فانه يزدردها ثم يتقيؤها دون هضم ، ومرد ذلك الى أنه استنفد حياته ، فأصبح عاجزا ممزقا ، ولم يعد التفكير متعة فى نظره بل عملا شاقا مرهقا . ونحن نريد أن نعامله على أنه مشوه لا يستطيع أن يمضغ أو يزدرد ، نريد أن نقدم له تغذية صناعية ، ونرتب الأمر بحيث يستطيع ان يستوعب الافكار والصورالموجودة فىالكتاب عن طريق كل عصب فى جسده المنهك ، ويتشرب عصير الافكار كما يتشرب البلل فى الحمام . ونحن مقتنعون بأن ذلك لن يشفيه ويعيد اليه الحياة فحسب ، بل سيهذبه أيضا وينمى قدرته على الاحساس ، ويحوله الى انسان جديد » .

وكتب « موريا » فى مقدمة احدى قصائده المنشورة (وهى القصيدة التى قال عنها « جول لميتر » انها يمكن ان تلاقى نجاحا كبيرا فى مستشفىللمجاذيب ولكن الناس العاديين لن يقدرروها أبدا اذ من المحتمل ألا يفهموا منها كلمة واحدة) :

« ان الناس لا يملكون كلمات كافية كى يفهموا بعضهم بعضا ، وليست لديهم وسائل تمكنهم من أن يعبروا عن مشاعرهم . والكلمات التى يستخدمونها شاحبة جدا وبالية ، وهى لا تقول الا أشياء قليلة جدا ، ولا تصور شيئا بالمرة . ومن سوء الحظ الشديد أن العواطف تنمو أولا ثم تتبعها اللغة وعواطفنا تتخلف وراء كلماتنا ، بحيث لا نستطيع أن نعبر عن أنفسنا ، ولذلك فليس هناك من يفهم انسانا غيره . اننا نحتاج الى كلمات جديدة ، الى حشد من الكلمات ، وينبغى ان يكون لدينا دائما عدد من الكلمات الزائدةبصفة احتياطية، فالعواطف كثيرا ما تكون سريعة التحول ومفاجئة ، وليس لدينا كلمات مناسبة نعبر عنها ونكسوها . آه ، أننا ما زلنا متسولين فىنواح كثيرة ، ولذلك فما أكثر ما يسطو بعضنا على بعض » .

وهكذا انبثقت نظرية ، وبدأت حمى من الخلق ، وكان « فيرلين » متقدما على كل الباقين ، وكان أول من رأى كشفا جماليا فى قصيدة « رامبو » كما كان أخصب المجددين .

واذا به وهو الذى كتب من قبل قصائد ممتازة واضحة بأسلوب البارناسيين ، يكتب الآن مادة معقدة كتلك التى استشهد بها « جويو » .

« ألقى القمر بألوانه الزنكية فى زوايا مفرطحة ، ومن فوق الاسطح العالية المدببة ارتفعت سحب سود من الدخان تشبه الرقم خمسة » .

ولم يتوان « مالارميه » و « رولينا » و« سيزنساك » فى محاكاةالمثال الذى قدمه(فيرلين)

فأغرقوا الصحف الأدبية بفيض من القصائد غير المفهومة • وفى بادىء الأمر قرأت باريس - المغرمة دائما بكل جديد - كل ذلك ولاقى بعضه نجاحا لاشك فيه • ومن أمثلة ذلك قصيدة استشهد بها « نورداو » عنوانها (الملل) ، يحدث مؤلفها مللا حقيقيا فى النفس عن طريق تكرار نفس الحروف المتحركة ، ولكن باريس مالبثت ان ضاقت بالانحلاليين ، فاضطروا الى اصدار صحيفة خاصة بهم •

ومع ذلك فلم يكن من السهل على باريس أن تتخلص من تلك المخلوقات المريضة التى خلقتها بنفسها • كان من بينهم افراد ذوو مواهب حقيقية ، وعمق أصيل فى مشاعرهم ، ولكن اخيلتهم المريضة السريعة التهيج أفسدت قوة مواهبهم ، وجعلت كتاباتهم مجموعة من الرقع الغريبة المكونة من مبالغات لاضابط لها ، ووساوس لاشفاء منها ، أو تنبؤات مخبولة تشير فى غموض الى شىء ما ، أو تهدد فى ابهام شيئا آخر • وعرض ذلك كله فى صور غريبة كان من الصعب رؤية العلاقة بينها سواء فى القوافى أو الأوزان التى كان لها وقع الترانيم الجنائزية • كانوا يغنون ويطنون كالبعوض ، ومع أن المجتمع كان يطاردهم الا انه لم يستطع أن يصم آذانه عن أغانيهم • وأحيانا وسط همهمة الشعر الانحلالى العامة المختلطة كان يرتفع صوت قيم حقا بنغمة شعرية مخلصة الايقاع ، بسيطة كأنها صلاة •

ويتنهد « فيرلين » فى أسى ، انه الآن مستغرق فى التأمل ، يفكر فى الموت ، انه يبتهل الآن ، ثم اذا به فجأة غاضب يفيض باللعنات • انه يندم الآن على آثامه ، ثم اذا به مرة أخرى يسخر من كل ذلك ويتغنى بسحر حبيبته الجنية الخضراء التى تقتله ببطء قتلا اكيدا • لقد كتب دائما كل قصائده فى مقهى ، ودائما فى رفقه حوريته أو (جنيته الخضراء) زجاجة « الابسنت » •

فى مثل هذه الأجواء ، وهو نصف سكران ونصف مريض ، كان يستوحى رؤاه الغريبة شعرا رقيق الجرس •

ويقرأ الناس هذه الأشياء ويفكرون فيها ، ثم اذا « بمترلينك » يسيطر على المسرح بمسرحياته المبهمة ، وتحير صوره القاتمة الخيال ، وتستثير العقل كى يبحث عن معناها • وحين بدأ الناس يبحثون اذا بهم يكتشفون شيئا ادهشهم ان الانحلاليين الذين كانوا الى عهد قريب يعلنون انهم فوق كل القيم الأخلاقية ، قد بدأوا الآن يبحثون فى حماسة شديدة عن اله ، ويقنعون الآخرين بضرورة الاهتداء الى اله ، ويدعون الى الأخلاق - الى نفس الاخلاق التى يدعو الجميع اليها - « آمنوا وتزودوا بالايمان والحب والأمل » •

ولكن ذلك كله قيل فى عبارات غريبة مهشمة وأشعار لاتفهم ، وصور مشوشة • والى جانب هذه الدعوة الأخلاقية كانت هناك أيضا مجموعة كبيرة من القصائد الموسيقية الرنانة ، ولكنها مشبعة منذ أول سطر حتى نهايتها بشىء يمكن الاحساس به بوضوح ، وان استعصى على الذكاء ، وكان مؤلفيها ارادوا ان يخيفوا قراءهم أو يشقوهم • وكانت تسرى فى تلك الأشعار نغمة مثيرة تعبر عن رغبة لم تجد الاشباع فملتها آذان الجمهور • ورغم كل ذلك فان أدب الانحلاليين العصبى المريض المنحرف نفسيا بدأ ينفذ بلا وعى الى نفوس الجماهير شيئا فشيئا ، وترددت الجماهير ، ولكنها كانت قد اصيبت بعدوى المرض الذى احتضنه أطفالهم من اتباع « فيرلين » و « مترلينك » وربوه فى انفسهم حتى أصابوا المجتمع بسمه الخبيث المدمر •

وهكذا أصبحت البورجوازية التى كانت تتردد من قبل على معابد (ايزيس) و (حانات الموت) وأمثالها لأنها كانت بدعة العصر ، وكان ذهابك الى تلك الأماكن يجعلك عصريا وانيقا ، اصبحت تلك البورجوازية تتردد الآن على تلك الأماكن بنازع داخلى • كانوا يذهبون الى ايزيس ، لكى يصلوا لشىء ، ولو كان مجرد الهة وثنية ، وكانوا يذهبون الى « حانة الموت » لكى يتذوقوا فزعا صوفيا أمام لغز الوجود الخالد فى مواجهة الموت ، ذلك البطل الذى يترضى الجميع ويهواهم ويعدل بينهم ، وهو نفسه البطل الخالد فى الشعر الانحلالى •

واذا بالبورجوازية الفاجرة المتخمة ، واذا بالمتشككين والماديين يقومون بتحول غير متوقع : بدأوا يهتمون فجأة بكتب التصوف التى الفها رهبان العصور الوسطى ، وينقبون فى مخلفات المكتبات القديمة عن الابحاث التى تدور حول الشياطين والسحر الأسود ، وبعثت مسرحية الأسرار على المسرح ، وفى الأدب الروائى الكاثوليكى ، والف

صانع جلود كتيبا حاول أن يثبت فيه ان الانسان لم يوفق أبدا الى ابتداع اله عالمي حقيقي وملء بالحياة مثل « سيرابيس » اله البطالسة .

وهكذا ، ما ان جاء عام ١٨٩٤ حتى استطاع « جورج ديبوا » أن يحصى فى باريس اكثر من عشرين عقيدة دينية مختلفة .

وكان الأدب الانحلالى لا يزال آخذا فى الازدهار ، وامتلأت صفحات الجرائد بقصائد غريبة مدمرة ترهق الأعصاب بأهدافها الغامضة المبهمة ورسالتها المشئومة . وكانت تلك الأغانى الصادرة عن ثقافة منهارة بمثابة دقات أجراس جنازة مجتمع أنانى شديد الغرور مرهق الأعصاب .

ولكن كيف استطاع الانحلاليون الفوضويون المتهجمون على كل القيم الاخلاقية أن يتحولوا فجأة الى دعاة اخلاقيين ومجاهدين من أجل حياة كريمة ؟

الاجابة بسيطة : لقد كانوا جميعا مصابين على أقدار متفاوتة بجنون العظمة ، فكانوا يريدون أن يقوموا بأعمال عظيمة ويستمتعوا بشمار الشهرة . ولكن هذه الغاية لا تتحقق الا عن طريق خدمة الشعب . وهكذا أرادوا ان يمنحوا الشعب الشىء نفسه الذى كانوا هم أنفسهم فى حاجة اليه أكثر من أى انسان آخر ، ولكن دوافعهم لم تكن مخلصة فأثرت فى أسلوبهم الذى لم يكن بسيطا ولا جميلا ، بل غريبا ، ومن ثم جذابا . كانت لديهم مشاعر ، ولكنهم كانوا يفتقرون الى الشجاعة ، وكانوا ـ كبقية المجتمع المثقف ـ عبيدا للظروف ، يتخبطون باستماتة فى شباكها كالذباب فى نسيج العنكبوت، يطنون فى غضب ويتحركون فى عزيمة خائرة . كانوا يريدون ان يعثروا على أرض صلبة يقفون عليها ، ولكنهم لم يجدوا سندا لهم فى أى مكان حولهم ، ولهذا بدأوا يغيرون ألوانهم كالحرباء ، فيدعون الى الأخلاق يوما ، واذا بهم فى اليوم التالى من ابطال الرذيلة ومبتكريها .

وفى تلك الفترة حدث انقسام خطير بينهم ، فبينما كان (مترلينك) ، و (جاليفيه) و (فيرلين) يبكون على الحقيقة المعذبة والفضيلة المنتهكة ، ويطالبون الناس بالعودة الى الله ، كان (موريا) و (رولينا) و (بيلادان) يكتبون قصصا قصيرة معقدة بروح (المركيز دى ساد) ويقدمونها للجمهور فى طبق من الادام الفلسفى ، وكان المبدأ الاساسى الذى تقوم عليه هو :

« أنا العالم ، وأنا أيضا سيد العالم جميعا ، خيالى يخلق، وذكائى يدمر ، ولا ارى فى العالم شيئا يمكن أن يقاوم نوغضبى، ولا اشعر ان فى الوجود غيرى . قلبى ملىء بحنين بارد للايام الماضية حينما كان كل شىء قويا ، رغم أن الناس كانوا أقوى منى وتشد » .

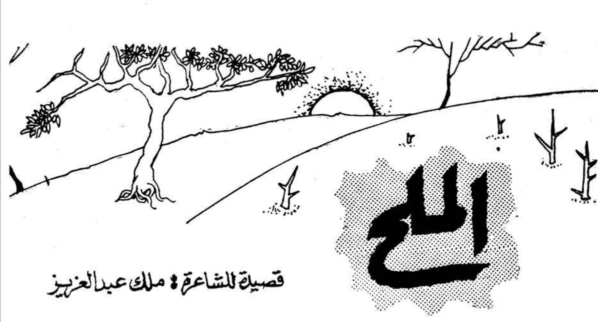
ولكن رغم هذا الانقسام يشترك الفريقان فى شىء واحد ، هو الرغبة فى التحديق فى ذلك الظلام ، الذى لايستطيع أى انسان ، ولا أى عبقرى ، أن يخرج منه بشىء واضح مشرق . وتجتاز تلك الرغبة حدود الحياة وتقتحم مجالات لايقبلها العقل ، ولايمكن فهمها الا عن طريق القلب ، هذا اذا كان فهمها ممكنا .

« هناك نوع من السعادة وسط وحشية المعركة ، وعند حافة الهوة المظلمة »

أما السعادة وسط المعركة فلا مجال للحديث عنها من جانب اولئك الذين هزموا هزيمة تامة يوم مولدهم على وجه التحديد ، اولئك الذين ولدوا هياكل محطمة منهوكة الأعصاب ، ولكن السعادة عند حافة الهوة المظلمة تدخل ضمن امكانياتهم ، وهم يعرفون كيف يصلون اليها بخلق خيالاتهم المظلمة ، وباستسلامهم لتخريفات مخبولة ،وباغرائهم مجتمعا لامبدأ له يبحث فى نهم عن احساسات وانفعالات مثيرة ، بأن يسير خلفهم .

وهكذا نجد هذه الأشباح تبدو فى المجتمع الذى خلقها بنفسه ، والذى اثبت من قبل قدرته الابداعية التى لاحد لها فى خلق الشرور والأشياء السلبية، نجد هذه الأشباح تقوم بدور المنتقم من المجتمع ، انهم السياط التى يثأر بها القدر من الطبقات المثقفة فى أوربا لانها عاشت تلك الفترة الطويلة من الزمن دون أن تستطيع خلق حياة تستحق أن نحياها .

(عن كتاب « الادب والحياة »)



الملح

قصيدة للشاعرة : ملك عبد العزيز

ما الذى أثقل فى الدرب خطانا الطافرة
وكسا اعيننا الجذلى غمامات الشجن ؟
وابتسامات لنا مشدودة
قد تراخت وانثنت أطرافها
وخلا من همسها نبض النغم .
اننا كنا لعقنا جرحنا
وغسلنا الترب عن مرتعنا
غير أن الملح من زاد الطريق
رسبت حباته فى قلبنا
قد تنشقناه فى أنفاسنا
وبلونا طعمه فى حلقنا
وحملنا ثقله فى خطونا
وطفت لذعته نحو الشفاه .

***

ما الذى يحزننا ؟ .. أنا عرفنا ؟
ونغنى الحزن فى أشعارنا ؟
ثمنا صغناه من أيامنا
وتمنيناه فى صبوتنا
نحن لم نندم لأنا قد عرفنا
وملكنا الصبح فى جلوته
قد ملكنا فى يدينا عاريا
جسد الدنيا العجيبة
وسمونا فوق أوهام طريات حيارى
نسجتها العزلة الصافية العينين والصوت النقى .
أنت يا حلوة يا ذات الاغانى الحالمه
وجهك الطفلى جافانا فابصرنا الحقيقه
فى زحام السوق والسيرك العجيب
ليس سخطا ذلك الحزن المندى بالشجن
يقطر المر به عطرا سخيا
قد جلبنا ـ قبل ـ فى جوف الليالى الدافئه
عطره النفاذ من أقصى البحار
من بلاد النبت والجزر البعيدة

* * *

ودهنا فى الليالى الداجية
وجه معبود لنا قاسى الفؤاد



رأسه الشامخ ، ساقيه الى أقدامه
وذراعيه وكفيه الحرار
فاذا فى رعشـة الفجر وردنا ساحة المعبد غرثى
خاشعين
عبق العطر فأعطانا القلق
ورأينا الصبح مرا وغليظ
وانصرفنا ...
نكشف الستر على كل غطاء
ونعرى الأقنعة ...
جبهتنا أوجه ننكرها
شائهات الخلق عوراء الحدق
كل عين لا ترى غير طريق واحدة
وسعار الجوع فى وقدتها
صلبتها رغبة تحرقها
فتدوس الخلق شلوا ومزق
ومرايا تلتوى فيها الصور
كأفاعى الغاب صحاها الهجير
لست تدرى أيها جوهرها
أى رسم يهتدى فيه الحدق
فتداعى الملح فى أغوارنا
وعرا خطواتنا ثقل رتيب
ما الذى يحزننا ؟.. أنا عرفنا ؟
ونغنى الحزن فى أشعارنا ؟..
ما علينا لو تغنينا الشجن

ساعة ثم انصرفنا سائحين
فى زحام السوق والسيرك العجيب
وغرقنا فى بواديه المريبه .
اننا بعد هنيهات سنرنو للنجوم
ونناغيها بكلمات حنونات وضيئه
ونناجيها بشوق ووله :
لو شربنا قطرة من صفوها !
لو غسلنا الملح فى أكؤسها !
لم تزل ترنو الينا ..
مرسلات من ضياها دعوة ..
كيف نجفوها وفى القلب حنين
لليالى الصافية
لخيالات رقيقات عذارى
لم تطأ أقدامها وحل الطريق
فى زحام السوق والسيرك العجيب

***

لم تزل ترنو الينا ..
فرفعنا رأسنا فى وله
ثم صلينا لها أغنية
وزها فى عيننا لمع البريق !..
رغم أن الملح فى أغوارنا
لم نزل نرنو الى النجم الطليق
لم نزل نرنو الى النجم الطليق !



ان كان من الصعب أن نقيد فلسفة نيتشة بمصدر معين الا اننا نتفق وشارحه ارنست برترام (١) فى أن احساسه بالماضى وخاصة ماضى الاغريق أمر لم يستطع نيتشة أن يتخلص منه على الاطلاق ، فهو يعد نفسه وريث الحضارة القديمة ويقول :

« انى فخور بأنى من سلالة طويلة ، فقد عشت فى الافكار التى حركت زرادشت وموسى وعيسى ومحمد وأفلاطون وبروتوس واسبينوزا .. أنا وريث الماضى منذ منابع الحكمة » .

وقد بدأ نيتشة بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية ، وألف رسالة عن ثيوجنيس وعن ديوجين لايرتوس وكان اهتمامه بالفيلولوجيا هو المدخلة الى دراسة الفلسفة .

والظاهرة التى شغلت نيتشة وأثارت حماسته هى تلك النشأة المفاجأة لفن التراجيديا ، وكذلك موتها المبكر الذى لا يقل غرابة عن مولدها المفاجىء . وعندما يأخذ نيتشة فى تفسير نشأة التراجيديا (٢) يقول انها نشأت من التقاء الروح الابولونية التى تعبر عن نفسها فى عملية خلق الصور بالروح الديونيسية التى تعبر عن نفسها فى انسياب موسيقى غير محدود الاشكال .

ومنذ تم هذا الالتقاء بين أبو لون اله الحلم وديونيسوس اله الخمر ولد فن التراجيديا فى اليونان . وهذه ظاهرة لم تحدث عند غيرهم من البرابرة . فما هذه الروح الديونيسية وما هذه الروح الابولونية ، وما معنى التقائهما ؟

يقدم نيتشة عند تفسيره للمبدأ الديونيسى صورة جديدة لم تكن مألوفة عند شراح وفلاسفة عصره عن اليونان ، فاليونان عند نيتشة برابرة متطرفون الى حد التهور ، متشائمون معذبون بالألم الى الحد الذى يجعل « الساتير » سيلينوس خادم ديونيسوس يقول :

« ان من الخير الا يولد الانسان وان ولد فخير له أن يعبر الحياة بأسرع ما يمكن » .

لقد كانوا فى كل مظاهر حضارتهم وفنهم يخفون شعورا بالخوف الذى مبعثه الرعب فى نفس البدائى والذى ينتهى الى موقف التشاؤم الديونيسى ، وهو خوف من بطش الآلهة التى لا ترحم بل تتعقب السعداء والعظماء من البشر . ألم تتعقب « أوديبوس » حين انتزع من أبى الهول سر الانسان ؟ ألم تكتب على أورست النقمة الابدية ؟ ألم تعذب « بروميثيوس » قاهر الطبيعة الذى انتزع منها سرها لخير الانسان ؟

هذا العالم الديونيسى هو المنبع الاصيل الذى استمد منه ارخيلوكوس وبنداروس مصادر شعرهم الغنائى .

أما الروح الابولونية فهى المقابل الآخر للروح الديونيسية ، فأبو للون اله الحلم هو الذى يحكم اسمه اله النور المضىء ، هو صاحب الخيال الفسيح هو رمز الحياة فى الاولمب حيث ينعم ساكنوه بكل لحظات الحياة ، وكذلك كان يقدم الطريق الوحيد لخلاص اليونان من هذا الرعب الذى أشاعته فيهم الروح الديونيسية . وبدون صور أبو لون وأحلامه لا يستطيع الشاعر الغنائى أن يعى ذاتيته أو ينتج الانتاج الاصيل ، لأن الشاعر الغنائى هو وحده الذى يعبر عن الموسيقى الديونيسية فى صور ابو لونية . وهو فى هذا يسمو على الشاعر الملحمى الذى يقتصر على الصور الابولونية وحدها ، ومن هنا كان الشعراء الغنائيون وعلى رأسهم أرخيلوكوس وبنداروس أشد اصالة فى فن الشعر من هوميروس شاعر الملاحم .

والديثورامب نوع من الشعر الغنائى كانت تتغنى به الجوقة التراجيدية التى كانت تضم الساتير خدام الاله ديونيسوس وكانت الجوقة تقف حائلا بين النظارة وعالمهم الواقعى وبين عالم الممثلين المثالى، وحين تتوالى الرؤى الابولونية على هذه الجوقة الديونيسية تظهر شخصية ديونيسوس الذى ينتهى الامر بظهوره على المسرح متحدثا بروح الملحمة البطولى ، وعندئذ تنشأ الدراما أو المسرحية من هذه الجوقة الديونيسية ذات الرؤى الابولونية .

وخلاصة رأى نيتشة أن التراجيديا اليونانية كانت تتخذ فى الاصل آلام ديونيسوس موضوعا لها . وكل أبطال التراجيديا من بروميثيوس حتى أوديبوس انما يرمزون لديونيسوس الشخصية الاصلية فى التراجيديا ، غير أن البطل فى التراجيديا مدين أيضا فى نشأته الى أبولون فهو صاحب مبدأ الفردية ، وهذه الفردية هى مبعث الألم الذى يعانيه ديونيسوس خلال أطوار حياته والتى يسعى الى الخلاص منها كى يعود مرة أخرى الى الوحدة الكلية .

ولكن التراجيديا التى ولدت فجأة فى القرن السادس ق. م. بمعجزة ما لبثت أن انتحرت فى سن مبكرة ، جاءها الموت فجأة ولم تمت الموت الطبيعى كما حدث للفنون الاخرى ، وكانت وريثتها هى الكوميديا الأتيكية ، التى احتفظت ببعض الصفات الاخيرة للتراجيديا كما ظهرت عند يوربيدس . ويوربيدس هو عدو ديونيسوس اللدود ، ورفيق سقراط ، كان هو ورفيقه نكبة على فن التراجيديا بما أدخلاه عليها من جدل وحوار فلسفى ، اما سقراط فقد نظر الى التراجيديا بعينه السيكلوبية فاحتقر سموها واعتبرها خالية من المعقولية ورأى انها لا تقدم الحقيقة ولا تخاطب الفيلسوف فيوربيدس وسقراط كلاهما عدو للتراجيديا ، وكلاهما محطم للتشاؤم الاصيل عند اليونان السارى مع الروح الديونيسية . وقد تعاونا على بعث روح جديدة كان فيها القضاء على التراجيديا ، وهى روح التفاؤل والجدل العلمى .

تلك آراء نيتشة الفيلسوف ، التى لا تزال تحرك البحاث فى مجال الفلسفة اليونانية حتى اليوم ، غير انه يهمنا الآن بعد أن عرضنا الوصف الجديد الذى أتى به نيتشة أن نحاول الوصول الى تفسير لتلك الروح الديونيسية والابولونية ونشأة التراجيديا على ضوء الحضارة اليونانية وما انبثق منها من دين وفن . ان دوركيم يقول : يجب الا نبحث عن تفسير لأساطير

(١) Ernst Bertram : Nietzsche, Versuch eiver Mythologie. 1920.

(٢) Nietzsche : La Naissance de la tragédie. Trad. C. Bianquis. Galivard 1949.

البدائيين كما كان البدائى يراها بل فى مجتمعه الذى ينعكس فى تصوراته ، وهذا ما لم يفعله نيتشة .

ولكى نبدأ بديونيسوس وعبادته ، يجدر بنا أن نذكر ما جرى عليه البحاث من تفرقة بين عنصر الطقوس وبين عنصر الاساطير التى نسجت حول شخصه ، وهى قصص تفسر الجانب الآخر من عبادته . كذلك مما يميز الدين أنه كلما أوغل فى القدم ادت أهمية الطقوس فيه على الجانب التصورى representative فالديانة المصرية القديمة تعتبر أكثر ايغالا فى الطقوس والسحر من الدين الاولمبى عند اليونان مثلا ويكفى لبيان هذا أن نقارن بين عبادة ديونيسوس فى مبدئها وبينها بعد أن ارتقى ديونيسوس الى مرتبة الآلهة الأولمبية ، أو بين عبادة ويونيسوس وبين الديانة الاولمبية ، ليتضح لنا ما كانت تتسم به عبادة ديونيسوس من بدائية وما كان يغلب عليها من طقوس معقدة وما كانت تخضع له من توقيت يتمشى وأطوار حياة هذا الاله الدائم التغير الذى يمر فى عجلة من الولادة والحياة والموت ثم يبعث مرة أخرى الى الحياة ، الامر الذى أكده هوميروس فى بعض قصائده حين ذكر ديونيسوس على أنه اله جماعة من المتجولين أتوا من تراقيا أو من فريجيا وانه لم يكن الها ارستقراطيا كزيوس والاثنى عشر اله الاولمبية الذين عرفهم هوميروس فيما قبل القرن السابع ق. م.

ومن المعروف ان الاحتفالات بولادة ديونيسوس كانت تقام فى الربيع وكان يغنى فيها وزن من الشعر معروف باسم الديثورامب .Dithyramb ، ولذلك يفسر الديثورامب عند البعض بانه اغانى الجوقة التى تلقى فى اعياد الربيع اما احتفالا بالحصاد او بعودة الحياة او لاستجلاب الخصوبة ، كما كانت تغنى عند اكثر الشعوب الزراعية . وكثيرا ما يقارن بلوتارخ بين ديونيسوس وأوزيريس لأن أوزيريس كان يرمز كذلك عند المصريين الى الحياة ، وله اطوار كاطوار حياة ديونيسوس من ولادة وموت وبعث ، وكان الثور رمزا لكليهما ، وهو حيوان يرمز عند الشعوب الزراعية الى القوة والخصوبة على السواء .

ولكن ما علاقة فن التراجيديا وأعياد الربيع وأغانى الديثورامب التى تؤديها جوقة من عباد ديوميسوس فى اليونان ؟

ان ارسطو هو اول من أكد الصلة الوثيقة بين هذه الاحتفالات وبين نشأة المسرحية فى اليونان حين قال فى كتاب « الشعر » أن التراجيديا قد نشأت عن الديثورامب .

ولتفسير هذه الحقيقة التى اتفق عليها اكثر البحاث ترجع جين هاريسون (١) الى حضارة اليونان فتفسر نشأة المسرحية التراجيدية عن الديثورامب بأن فن الدراما أو المسرحية ظهر الى الوجود حين وجدت نظارة لا تشارك فى طقوس جوقة العباد فى احتفالات الربيع ، بل تكتفى بالتذوق الفنى لما يجرى أمامها ، وتعد هاريسون هذه الحالة عند النظارة أهم خاصة يمكن تعريف الفن على أساسها ، فالفن ليس نشاطا هادفا الى غاية عملية خارجية كما تكون الطقوس عند الاقوام البدائية ، فطقوس العبادة كانت دائما أعمالا يبتغى القائمون بها استجلاب منفعة معينة ، كعودة الحياة الى الطبيعة بعد موات الشتاء ، أو وفرة الحصاد لضمان أكل القبيلة ، أو طرد الارواح الشريرة التى تنطلق فى بعض المواسم .

ومن المعروف ان هذه الخطوة تمت فى القرن السادس ق. م. بعد أن اقر الحكام الطغاة عبادة ديونيسوس دينا رسميا للدولة فى بعض المدن مثل « كورنثا » و « سيكيون » ، وفى أثينا التى تولى حكمها بزيستراتوس عام ٥٦٦ ق. م. صارت احتفالات ديونيسوس .Dionysia اله المزارع ورب الفلاحين تقام فيها جنبا الى جنب احتفالات الالهة « أثينا » الالهة الأولمبية الارستقراطية .Pan athenaia

غير أن الصورة التى كانت عبادة ديونيسوس تتخذها قديما فى الحقول وما كان يمارس فيها من طقوس وحشية يطلق فيها المحتفلون العنان لغرائزهم الجنسية ويفرطون فى السكر على النحو الذى بينه يوريبيدس فى مسرحية « الباخيت » ، لم تكن لتستمر على هذا النحو بعد أن ترقت هذه الديانة فانتقلت الى المدينة ، وعاشت جنبا الى جنب ديانات الآلهة الاولمبية ، وليس أدل على هذا من مقارنة صورة ديونيسوس الاثينى بصورة ديونيسوس التراقى البدائى القديم كما نجدها فى بعض الآثار الباقية ، فديونيسوس بعد انتقاله الى اثينا تناولته مسحة من التهذيب والروحانية ، فلم يعد سكره يقتصر على الخمر بل يستمد أيضا من فن الموسيقى ، ولم تعد عابداته « ميناديات » يقطعن ثيابهن ، بل هن أيضا ربات شعر وموسيقى Muses وكان من الطبيعى أن يترتب على هذا التهذيب الذى لحق عبادة ديونيسوس أن ضعف الايمان بقيمة ما كان يمارس من طقوس بدائية ترقص فيها الجوقة وتغنى ، وصارت وسائل التقرب الى هذا الاله تتخذ أساليب أخرى أشبه بما كان يقام للآلهة الاولمبية الراقية ، بمعنى آخر يمكن أن نقول انه قد تغيرت الوظيفة والقيمة الدينية لجوقة القائمين بطقوس ديونيسوس ، وكان لابد من بحث الوظيفة الجديدة التى أدتها بالنسبة لنشأة التراجيديا فى اليونان ، فهذه الجوقة فى رأى هاريسون بعد ان كانت تعتبر فى عبادة ديونيسوس الاصلية جماعة تقوم بطقوس الرقص والغناء تطورت الى جماعة من الممثلين يقدمون فى رقصهم وغنائهم فنا للنظارة الذين لا يشاركونهم هذا الرقص والغناء بل يكتفون بالنظر والسماع .

واستطاع شعراء المسرح أن يتخذوا من ابطال هوميروس الذين بعد العهد بوجودهم ابطالا لرواياتهم المسرحية .. وعلى هذا النحو شارك ديونيسيوس بجوقته التى أورثها للمسرح اليونانى عند نشأته ، أما أبولون ذلك الاله الاولمبى الذى تغنى به هوميروس فقد كان صاحب ثيولوجيا وأساطير ، وكان رمزا للآلهة الاولمبية وللحضارة الراقية التى غزت بلاد اليونان ، وحين ارتفع ديونيسيوس الى المكانة التى جعلته نظيرا لابولون ، أو على حد تعبير نيتشه حين التقى ديونيسيوس بابولون ، وحين تحولت مهمة الجوقة الديونيسية من أداء طقوس دينية الى أداء مسرحيات فنية ولدت التراجيديا . وكان لذلك أسباب حضارية وفكرية ذكرنا من أهمها ضعف الايمان فى هذه الطقوس البدائية بعد انتقال عبادة ديونيسوس من الحقول والمزارع الى المدن ، ويرجع الفضل فى ذلك الى سياسة الطغاة التى كانت تستند على تعضيد الجماهير الشعبية النازحة من المزارع والحقول لتنافس الطبقة الارستقراطية القديمة ، ومن جهة أخرى قدمت حضارة الارستقراطية التى صاغها هوميروس فى ملاحمه والتى توجت الآلهة الاولمبية على سماء اليونان ونسجت حولها ثيولوجيا وأساطير كانت مادة خصبة استمد منها شعراء المسرح اليونانى موضوعات مسرحياتهم .

على هذا النحو قدمت الروح الديونيسية التى احس بها نيتشة قوالب التراجيديا اليونانية من جوقة وعواطف تدور حول قصة البطل وعذابه ، ثم ما لبثت هذه القوالب أن امتلأت بعد ذلك من الميثولوجيا والاساطير الابولونية التى وجدت فى الحضارة الاخائية الراقية فامتلأت بصور وأحلام نسبها نيتشة الى الروح الابولونية .. ولكن ما احسه نيتشة وصاغه من آراء شاعرية ، ظل محتاجا الى تفسير يربطه بواقع الحضارة اليونانية القديمة على النحو الذى صنعته جين هاريسون فى كتابها الذى اشرنا فى هذا المقال الى اهم ما فيه من آراء .

(١) Yane E. Harison : Ancient Art and Ritual.



كنت أوثر ألا يقتصر هذا المعرض (١) على حصاد ثلاث سنوات من التفرغ ، وانما كان رجائى أن يجىء المعرض شاملا لانتاجه ، فرمسيس يونان يتخطى هذا العام نصف القرن الأول من حياته، وقد مضى على انتاجه الفنى الثائر ثلاثون عاما منذ ترك مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٣ .. وما أجدر هذا الانتاج بنظـرة شاملة تتابعه فى الدروب التى كان فيها مساره .

غير أن حياة القلق والتنقل التى عاشها رمسيس يونان لم تتح له تجميع أعماله وحفظها .. سبع سنوات من التنقل فى أقاليم مصر مشتغلا بالتدريس ، ثم فترة تلتها كانت مشـاعا بين اهتماماته الأدبية وبين انتاجه الفنى ... وبعد ذلك عشر سنوات فى باريس قضى أغلبها فى عزلة عن الانتاج ..

وهكذا أضاع الكثير من معالم فنان طليعى من أصحاب الثورة الحديثة فى فننا المعاصر .

غير أن الهزة التى أحدثهـــا رمسيس يونان ورفاقه كانت ارتجاجا .. « أعاد الى الشاعر شيطانه ، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن . وعندئذ هتك الستر واتضح لكل ذى ـ عينين أن الوهم والحقيقة سيان ، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الثدى هى خير مرآة لما يدور فى خلد الانسان » .. كذلك كتب رمسيس يونان فى « المجهــول لا يزال » (٢) معبرا عن فضل الحركة السيريالية فى انقاذ الفن.. وفى هذا الفلك دارت ثورته مع رفاقه ..

فالفن المصرى المعاصر الذى ظهرت بواكيره فى أعقـاب ثورة ١٩١٩ كان فنا يحمل اشراقة عصر النهضـة وتطلعاته وآماله فاتجه نحو نزعات رومانسية وغنائية فى اطار من التعبير القومى. ومن ثمار هذه الفترة الدعوة الى استلهام التــراث والعصر والبيئة ، غير أن هذه الدعوة كان يقابلها أيضــا اتجاهات أكاديمية مدرسية عند كثرة من خريجى الفنون الجميلة ..

وأخذت الحرب تنشر ظلالها المعتمة على العالم ، وفى جــو الكآبة التى صحبتها وجدت السيريالية فى مصر دعاة لها .. شعارهم الفن والحرية .

كانت الحركة السيريالية قد اكملت طوافها الذى بداته فى جو الحرب الأولى « بحانة فولتير » فى زيوريخ سنة ١٩١٦ حيث اجتمع بعض الشعراء والمصورين والموسيقيين المنفيين واعلنوا ثورتهم على القيم والأشياء بعد أن رأوا الحرب تحيل كل شىء دمارا ، وانتقل دمار أنفسهم الى باريس ، ووجد فى الشـاعر « أبولنير » داعية سك للحركة اسمها « السيريالية » فأصبحت عملة يتداولها الشعراء والكتاب والفنانون فى كل بلاد العالم ..

وفى سنة ١٩٣٨ شاركت ١٤ دولة فى المعرض السيريالى وظلت مصر بمنأى عن هذه الحركة ، حتى اهتزت جماعة من الشباب بالأفكار والقراءات الحديثة ، وبالأحداث التى اخذت تزحف بعنف على العالم . فاقاموا معرضهم الأول وكان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق . رأينا الرمال التى صاغتها حبكة صباغ الكلاسيكية ، وأحاطتها رومانسية « ناجى » بالمعابد وتماثيل الكباش تتحول عند رمسيس يونان الى رمال عالم غريب زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء ، والوجــوه حطام بشرى كانها مقاطع من « أ رض ـ اليوت ـ الخراب » .. وشهدنا موضوع « عروس النيل » الذى اتخذه مختار ذريعة لابداع جمال مصرى نابض بالحياة يتحول عند كامل التلمسانى الى هياكل عظمية غريقة فى اعماق لا قرار لها .. كذلك ايضا كان احتجاج فؤاد كامل فى لوحات الشورية . وكان ذلك الخليط من أسماء أجنبية وأسماء مصرية اختفت .. اجتمعوا حــول هذه النزعة ووجدوا عند « ذات الجدائل » لمحمود سعيد تلك الأنوثة الوحشية السافرة التى طالعوا ملامح منهــا فى لوحات « بول دلفو » فجعلوا منها مركز اشعاع وسط اعمالهم التى لم تخل من كثير من الافتعال .

فى هذه المرحلة السيريالية انتج رمسيس يونان لوحـــاته الفاجعة ، غير ان رمسيس كان على معرفة سابقة وثيقة بالفن الحديث من خلال كتابات « روجير فراى » وكان أستاذه فى الفنون الجميلة « حمزة كار » .. فقد أطلعه على عالم سيزان وانطلقت تطلعاته الشخصية بين كتابات « أوزانفان » وأعمال هنرى مور وهو فى هذه الفترة يلتهــم كتابات أندرى بريتون الذى أسلمت السيريالية اليه زعامتها .. ويغوص فى نظريات فرويد ، ويقرأ أراجون ، وايلوار وجير ، وكل الكتاب والمفكرين الثوار ، فتستقر النزعة فى نفسه على أسس فكرية ونظرية .

---

(١) معرض أعمال رمسيس يونان خلال سنوات التفرغ ـ قاعة الفنون الجميلة بالقاهرة يونيو سنة ١٩٦٣ .

(٢) « المجهول لا يزال » ـ ابريل سنة ١٩٥٩ ـ مجمــوعة كتابات لرمسيس يونان وجورج حنين . وفؤاد كامل معرسوم وأشعار مختارة تعبر عن الدعوة السيريالية .

ويخرج فى ذلك الوقت كتابه « غاية الرسام العصرى » ، وهو من الكتب العربية الرائدة فى التعريف بالحركة العالمية الحديثة ...

يترجم رمسيس عن هنرى مور فى هذا الكتاب كلماته :

« أن عناصر التصميم المجردة ضرورية جدا لقيمة العمل الفنى ، ولكن فى رأيى أن العناصر الانسانية النفسية لها أكبر الأهمية أيضا ، فاذا امتزجت العناصر الموجودة والعناصر الانسانية فى عمل فنى ، كان له دون شك معنى أعمق وأكمل ».

وهذا يفسر اتجاه رمسيس فى مرحلته السيريالية الى احترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة ، عن رؤيا معتزلة داخل أعماقه ، وهو يفسر أيضا عزوفه عن أوتوماتية التعبير عند طائفة من السيرياليين ، فهو لم يعالج الرسوم التلقائية الا لماما ... وكذلك لم يقنع بهذه الخزعبلات السيريالية التى تعمد الى الاثارة عن طريق تجميع أشياء غريبة متناقضة فى مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها ..

فمن هذه الناحية هو أقرب الى الفنان السيريالى « ماكس ارنست » ابتداعه ليس لمجرد التفنن أو الابتكار وانما هو ثمرة رؤى تراوده يضاف اليها فكر يغوص فى بواطن الأشياء ..

غير أن التعبير السائد فى أعمال رمسيس يونان خلال تلك الفترة التى امتدت حتى نهاية الحرب تعبير مأسوى يمثل ازمة



يلاحظ فى هذه اللوحة استقرار الاحساس الدرامى فى اشكال متحجرة ثابتة تذكر بأسلوب هنرى مور .

الضمير الحديث ، واحساسه بالمأساة يلتهب سعيره مع جحيم « رامبو » ومع عالم « كامو » .. وما كان غريبا ان يترجم لهما حين أخرج لوحاته « الطبيعة تنادى الفراغ » و « قيلولة » وغيرهما .

وما أن انتهت الحرب حتى سافر رمسيس الى باريس يدعوه اليها نداء ألبير كامو ، ومقاطع من أنغام الشعراء الأحرار وأسماء الفنانين التى عايشت فكره .. غير أن باريس كانت لا تزال فى كربها الأسود ، ومعالم الحياة ومنتديات الفكر ما زالت موحشة . وكان عليه أن يبذل الكثير من أجل الحصول على مجرد الدفء والطعام ، فعاد الى مصر ليرحل من جديد فى سنة ١٩٤٧ .

كان أندرى بريتون قد عاد سنة ١٩٤٦ من مهجره فى أمريكا الى باريس وكرمته فرنسا كواحد من اعظم ممثلى حياتها الثقافية ، وأخذ بريتون ، ومريدوه يهدون للمعرض الدولى الذى أقيم فى سنة ١٩٤٧ وكان آخر معارض السيريالية الدولية . وذهب رمسيس الى باريس بغية المشاركة فى هذا المعرض .

وفى سنة ١٩٤٨ أقام معرضا خاصا لأعماله فى باريس وكتب الناقد جاك لاسين المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس يقول : « ان رمسيس يونان يسعى للكشف عن معان سرية من وراء الالوان والخطوط غير ان الارادة تتدخل لدى هذا الرسام البارع حاملة اياه على خلق عالم خيالى يتميز بشدة دقته الشاعرية ».

ومر رمسيس يونان بفترة صمت فيها عن التعبير الفنى . قد يكون لقاؤه مع السيريالية فى مهدها الدولى قد هز شيئا فى نفسه .. قد تكون هناك امارات تحول فى خبايا نفسه دعته الى التوقف .. وقد يكون انشغاله بمهامه الثقافية فى القسم العربى بالاذاعة الفرنسية سببا آخر استطال من أجله صمته الفنى حتى عاد الى مصر فى سنة ١٩٥٦ ..

يقول رمسيس يونان فى ــ « المجهول لا يزال » ــ « لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة فى اطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات المستعارة . ولذلك نراه يعهد الآن الى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الانقاض على مادة الوجود الاولية وقسماته الخفية .. »

وقبل أن يصل رمسيس الى مرحلة التفجير كان فى بحث دائب عن التعبير الفنى فى شكل يحمل فى ذاته معالم اكتفائه واكتماله .. شكل فيه البداية والنهاية يهديه الى الوصول الى كنه الأشياء .. تأمل الشجرة .. ولكن الشجرة عالم من حياة له جذور فى الأرض وفروع فى السماء .. وتطلع الى الجبل ولكن الجبل عالم غير محدد ..

وأخيرا وجد بغيته فى « الزلطة » وأبدع منها فى حبكة كلاسيكية نابضة بالحياة مجموعة من اللوحات بالقلم الرصاص .. غير أن اختيار رمسيس يونان يهدينا الى اعتزاله .. ففكره قاده الى عالم مغلق محدد ، بدايته ونهايته كامنة فيه ، عالم لا يستجدى حياة ولا يعطى حياة .

انه على نقيض فنان آخر مثل برانكوزى قادته رحلته عبر جوهر الاشكال الى «البيضة » ، وهى شكل يكتفى بذاته ولكنه يعطى الميلاد والأمل والحياة ، ومن هذا الشكل خرجت منحوتات برانكوزى ناطقة بنبض تشكيلى اخاذ ...

كذلك عندما صور رمسيس « ضمير الأرض سنة ١٩٥٧ » أبدع عالما غريبا معتزلا سبقته عوالم تحمل ايحاء من الأشكال الأزلية المتحجرة التى أبدعها هنرى مور ..

يقول أندرى بريتون ان « العودة الى منابع الخيال الشعرى ضرورة ولكن كم هو عسير البقاء هناك . »

وهذا هو ما يحاوله رمسيس يونان فى أعمال سنواته الأخيرة من « ممارسة الحب مع الأشياء » فى عالم غريب يجمع عناصر متباينة من أعماق الأرض حتى مشارف السماء .



أشباح طوطمية — ١٩٦١
بين هذه الاشباح وتدرج الالوان بين القتامة والنور .. بين الظلمة واليقين والصفاء ايحاء تجريدي بعناصر النفس الثلاثة هي عند فرويد : الغريزة والعقل والضمير .



تجريد تراجيدى — ١٩٦٢ من انتاج الفنان فى رحلته الاخيرة التى بدأت تتخللها عناصر لونية جديدة .. وهى تعتبر تمهيدا لاستقرار رحلة الفنان عند أماكن وأزمنة محددة بدت فى أعماله الاخيرة . وعلى الرغم من اتجاه الفنان الى التجريد فان فى لوحاته من التنوع فى البناء وفى استخدام اللون كطاقة تعبيرية مايميز رؤيا الفنان .

ويخيل الى ان رمسيس يمزج فى هذه اللوحات عناصر النفس الثلاثة كما تمثلها عند فرويد هذه العناصر الثلاثة « الفريزة — والعقل — والضمير » التى عبر عنها فى انتاجه القديم تعبيرا تشخيصيا ، اذا بها تعود اليوم فتندمج فى لوحاته الجديدة دون تجسيد أو تشخيص، ولكنها تحمل ابهام الفريزة ومساربها، ووضوح العقل ومنطقه ، وصفاء الضمير وتطلعه .

هذه المعانى تلوح لى فى لوحاته الأخيرة التى تعددت فيها التاويل فمن قائل « انها رحلة فى جوف الكون » يلم بمجاهله وينشئه من جديد ، بعد أن يدثره بفكر منهجى وارادة تسمو الى قمة الزهد » (١) . **ومن قائل انها** « تصور سحرية أو كواكب فى سبيل التكون أو سحب متقدة » (٢) **بينما يرى الشاعر ستيفن سبندر أن** « لوحات رمسيس يونان مثيرة تكتنفها

---

(١) **فؤاد كامل فى مقدمة كتالوج معرض رمسيس يونان الاخير .**

(٢) **ديمترى جاكوميدس فى نفس الكتالوج .**

الأسرار وأن الفنان يستخدم ألوانه كوسيلة لخلق مبتدع لا نرى فيه شيئا بعينه . »

ولكن مهما يكن من أمر فان عالم رمسيس عالم باطنى خاص به .. عالم معتزل .. فيه شموخ الجبل وتوحده .. وفيه رؤى بعيدة فى أصول الأشياء والأشكال بعد أن فجرها ليبحث تحت أنقاضها عن مادة الوجود وقسماته .. بعض أعماله يبدو كأنه صورة حضارة فنيت وفقدت مثولجيتها .. وبعضها مازال يئن بلغز الحياة المحير وعزلة عالم رمسيس تثير تساؤلا لايستقر عن مذهبه ، فالبعض ما زال يضعه فى عداد السيرياليين رغم تطوره والبعض يراه تجريديا ... وهنـــــاك من يرى فيه الكلاسيكية والتجريدية وعالم الباروك معا ..

واعتقادى أن خصائص الأداء عند رمسيس يونان لا تنتمى الى مذهب بذاته ففى لوحاته ما يراه أندريه جيد فى العمل الفنى الكلاسيكى من « انتصار النظام والقياس ـ على الرومانتيكية الباطنة » . ولكن معماره الجليل لا يساير المنطق الكلاسيكى الى مداه ففى أعماقه تمرد وفى تكويناته هذا الايحاء بالحـركة الدائبة دوامة دائرية نراها فى عالم روبنز وتونترينو ولكنها عنده بلا ملامح ولا أشخاص ... واختفاء التشخيص يضعه عنـــد البعض فى مصاف التجريديين وان كان ثمة آخرين يرون فى عمله استيحاء ملغزا من الطبيعة ولكن ينبغى أن يلاحظ أن رمسيس يتنكب الأساليب التجريدية السائدة فى المعالجة اللونية فهـو لا يطيق هذه المسطحات اللونية الصماء .. ألوانه همهمــة متصلة عمل فيها بصبر حتى أخرج الشفافية من الـــكثافة ، والنفاذ الى ما وراء قناع اللون من ألغاز .

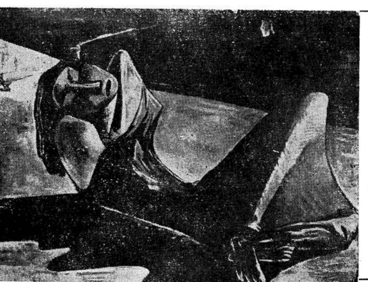
وقد تكون رواسب السيريالية الباقية عنده هى ان رؤاه مثل رؤى بعضهم تشير الى مدن ميتة وصخور غريبة ، ولكن هذه الرؤى يخضعها لمنطق عقلى لا تعرفه شطحات السيريالية.

فى الأعمال الأخيـــرة لرمسيس يونان « ١٩٦٢ ـ ١٩٦٣ » ظواهر تستلفت النظر .. أولها هجرة عالم الرموز والمطلـــق الى حدود من المكان والزمان فبعد أن كانت لوحـــاته « نذيرا بالعاصفة » « وصخورا » « وطواطم »ـ «وتجريدات تراجيدية» اذا بها تتحول الى أنغام من « وحى النوبة » ، ومن « وحى مرسى مطروح » ، « ومن وحى الجبل الأحمر » .

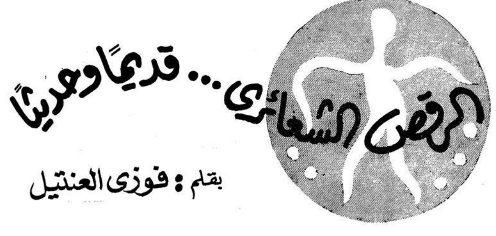
أيكون الفنان قد أجهدته الرحلة .. وعاد بعد طوافه الهائم فى عالم الابهام ليلقى رحاله عند أرض وسماء .. أتكون ملامح الألوان والأنوار التى تخللت عالمه وتسربت الى لوحاته الأخيرة بشارة تنبىء معايشة للعالم بقلبه وبفكره معا .. ودليـــلا على صلح مع الحياة ..

أيكون فى قلبه وجدان يدعوه الى رؤيا جديدة بعد أن وجد فى رحاب التفرغ المناخ النفسى الملائم للتامل ؟ أو هو مقبل حقا على عشق عميق للأشياء بعد أن آمن أن ـ الســـيريالية غرض باعتبارها نزعة تنافر لا وئام ، وان فنون هذا الشرق الخـالدة انبثقت روائعها من الحب والف الحيـــاة فصاغت تعبيراتهـا باحساس عميق بالعدل يشع من هذا الجمال الشرقى .. لقـد حطمت السيريالية الاحساس بالعدل .. وأحالت قيما كثيرة الى أنقاض .. ورمسيس كان يأمل العثور تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية ، ولكن قد يكون قلبـــه هداه الى البحث عنها فى أعماقه .. خلال رؤيا من الســـلام لا تعرف المتفجرات .. أسئلة يحار فيها الجواب .. ولـــكن جوابه هو « انه لا يدرى » ...

وكم أود أن تكون تتمة الجواب كلمات الشاعر الفارسى فريد الدين العطار كما نشرها منذ سنوات فى « المجهول لا يزال » .
لا أدرى شيئا بل لا أدرى انى لا أدرى .. عاشـــق أنا ولكن لا أعرف من أعشق ، لا علم لى بعشقى فقلبى مملوء بالعشـــق وخال » .



قيلولة ـ ١٩٤٥ لوحة يتمثل فيها الاحساس الدرامى الذى كان يسود أعمال تلك الفترة من انتاج الفنان ، فالقيلولة تتحول عنده الى كابوس فاجع يئن به الجسم البشرى الذى اخضعه لتحوير وتحطيم فى الاشكال والملامح اكدت الجو النفسى العام للوحة .



الرقص الشعائري ... قديمًا وحديثًا

بقلم : فوزي العنتيل

الرقص الشعبى بعامة هو ابداع الناس ، وهو ايضا نتاج الحياة نفسها ، انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم التى يقومون بها ، وأعيادهم ، واحتفالاتهم ، وطقوسهم التى يمارسونها، ليس هذا فحسب ، بل انه مرآة تعكس تاريخهـــم ، والأحوال الطبيعية التى يعيشـــون فيهـــا ، وكذلك عاداتهم الخاصة ، والاجتماعية .

وتتبع الرقص بالرجوع الى مراحل التـــوحش والبربرية يكشف لنا عن هذه الحقيقة وهى أن الرقص يهب الفرح لارواح الناس ، أو أن الناس عندما يرقصون ، فان المحاصيل تنمو بصورة طيبة ، كما أن الفشل فى أداء الرقص يؤدى ، كنتيجة طبيعية ، الى نقص المحصول والصيد وكل شىء ، انه بايجاز يؤدى الى المجاعة والبؤس . (١)

ونحن نعرف أن المصريين القدماء لم يغفـــلوا الرقص فى أى احتفال لهم ، لأنهم كانوا يعتبرونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح ... ولقد اعتاد الفلاحون ممارسة الرقص عند تقديم بواكيرمحصولهم الى المعبود « مين » رب مدينة « قفط » كما كان يدور الرقص فى أيام الاحتفالات بأعياد المرح والسرور التى كانت تقام للمعبودتين العظيمتين « حتحور » ، و « باستت » . (٢)

كما أن بعض القبائل الهندية ترقص من أجل احضار الامطار الربيع مبكرة ، وشبيه بذلك رقص الحرب ، والصيد الذى يحمل كلاهما قيما سحرية أينما وجدت هذه الأنماط .

وربما كان الرقص مظهرا يمثل التطورات الاخيرة للشعوب، كما نجده عند السكان الأصليين فى استراليا ، الذين يضمنون فى الرقصات الحديثة أفكارا جديدة ، والذين نجـــد أنهم كذلك يحفظون فيها تراثهم ، وربما لغتهم بما فيها من معان أصبحت اليوم منسية تماما . فبعض قبائل « الأمازون » تغنى كلمـــات لا تعنى شيئا بالنسبة اليهم ، وان كانت قد انتقلت اليهم مشافهة كعناصر كانت تصاحب أنماطا من الرقص القبلى .

وأحيانا نجد أن الرقص يحمل قيما أخلاقية ، فقد يكون هدفه فض النزاع ، أو التعبير عن الشكر . (٣)

وفى عصرنا الحاضر نجد أن الافريقيين يرقصون للتعبير عن الفرح وعن الحزن ، ويرقصون اجتلابا للخصب ، أو لابعـــاد الكوارث ، ويرقصون أداء للشعائر الدينيـــة ، وأيضا لازجاء الفراغ .

لقد اعتادوا أن يرقصوا ما دامت أسرهم أو قبائلهم لم تدمر ، ولا يتوقفون عن الرقص الا اذا ذهبت قوتهم العضلية التىلابد

(١) A.H. Krappe, The Scince of Folklore

(٢) أدولف أورمان : «مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة» انظر ، الرقص المصرى القديم : ايرينا لكســوفا ــ ترجمـــة الدكتور محمد جمال الدين مختار .

(٣) Ch. S. Burne, The hand book of Folklore

من وجودها لممارسة الرقص .

وعندما يرقصون فانهم يفعلون ذلك فى حماس ، واتقان ، ومهارة قل أن يباريهم فيها جنس آخر . « انهم ما يزالون يغنون ويرقصون حول أشجار الفاكهة فى منتصف الشتاء ليجعلوا هذه الأشجار تحبل بالثمار » . (١)

ان تاريخ الرقص الشعبى ــ بالمعنى العام ــ هو قصة الحياة القومية التى نشأ فيها هذا الرقص ، ليعكس أساليب الحياة ، والعادات ، والثقافة .

ودراسة الرقص الشعبى تعود بنا الى الماضى البعيد ، حيث نجد أن أقدم الرقصات الشعبية قد ارتبطت بالعمل ، أو أنها كانت انعكاسا لتصورات الانسان ، أو لفكرته عن العالم المحيط به.

ونستطيع أن نقول بصورة عامة ان حركات الجسم كانت تمثل أحداث صـــيد الحيوانات الآبدة ، أو تمثل حرث التربة ، أو هدهدة الطفل كى ينام .

ونظرا لما كانت تمتاز به من فطرية ، فانها قد استطاعت أن تعبر تماما عما يقوم به الراقص ، كما أنها قد استطاعت أن تعطى فكرة عن الأحداث التى يريد وصفها .

فرقص الصيد ــ على سبيل المثال ــ يعبر عن مخاطرات الصيد وعن التوفيق الذى صادفه الصياد ، كما أن رقص الأم يعبر عن قلق الأم من أجل طفلها .

أما رقصات الحرب ، والرقصات الشعائرية ، « الطقوس » Ritual فقد ظهرت متأخرة عندما بدأ الانســـان يذهب الى الحرب ، ويعبد الأرباب ، ويليها رقص الحلقات الجماعية ، الذى كان تعبيرا انفعاليا عن أفراح الانسان وأحزانه (٢) .

***

لقد اشرنا الى ان عددا من الرقصات ذات صفات سحرية معينة ، من ذلك اننا نجد ان بعض الرقصات انما هى محاكاة او تقليد لحركات حيوانات بعينها ، وانها يجب ان تؤدى كشىء مرغوب من وجهة نظر الصياد البدائى بغية اجتذاب هـــذه الحيوانات ، او اقتناصها بطريقة سهلة .

ومن الخطأ الظن بأن هذه الممارسات ، أعنى ارتباط السحر بالرقص ، كانت مقصورة على الانســـان البدائى ، لانها ظلت مستمرة حتى مرحلة الزراعة ، ومثل هذه الممارسات التى كان يقصد منها اجتذاب الحيوان المرغوب فيه ، يمكن أن تتحول لكى تؤدى الى نمو المحاصيل الزراعية .

وأكثر الأمثلة وضوحا هو ذلك النوع المعروف باسم « الرقص الواثب » ، وعندما نشاهد اليوم أن الشـــبان فى ألمانيا ، وفى السويد يثبون عاليا عند رؤيتهم نبات «الكتان» ، فان الفكرة

(١) G. Gorer, Africa Dances.

(٢) A. Chudnovsky, Folk dance Company of the U.S.S.R. Moscow 1959.

التى تنطوى تحت هذا الفعل ، هى نفس الفكرة القديمة ، بمعنى ان نبات «الكتان» سوف ينمو ويرتفع بمقدار ما تكون الوثبة(١)

وفى بعض الأحيان يكون الغرض من الرقص هو ابعاد القوى الشريرة فحسب ، وذلك يفسر لنا وجود رقصات السيف عند الزواج ، وفى الجنازات ، فبعض الرقصات الجنائزية يكون القصد منها هو ان تحمى الميت من عقاب خصمه فى الحياة .

هذا ـ ولقد مارست المجتمعات البدائية رقصات الحرب ، قبل زحف الجيوش ، أو بواسطة النساء أثناء المعركة ، لما لها ـ فى اعتقادهم ـ من خصائص سحرية كاملة .

هذا وسوف نجد أن رقصات الحرب قد تطورت ـ كما سنذكر بعد ـ واصبح غرضها الأول هو اثارة روح القتال لدى المحاربين، ولعل مما يوضح هذه الفكرة ما نقل الينا عما قام به نساء المشركين فى غزوة « أحد » ، ويقول ابن هشام (سنة ٢١٣ هـ) صاحب السيرة النبوية فى حديث طويل .. « فلما التقى الناس ودنا بعضهم من بعض قامت هند بنت عتبة فى النسوة اللاتى معها واخذن الدفوف يضربن بها خلف الرجال ويحرضنهم فقالت هند فيما تقول :

ويهــا بنى عبــد الدار ويهــا حماة الأدبار
ضــربا بــكل بتــار

وتقول : ان تقبلوا نعــانق
ونفــرش النمــارق
أو تدبــروا نفــارق
فراق غيــر وامــق

ويضيف السهيلى (٥٠٨ ـ ٥٨١) صــاحب الروض الأنف اضافة هامة فى تعليقه على الارجوزة الثانية .. فيقــول : وقولها (أى هند) « ان تقبلوا نعانق » ، فيقال انها تمثلت بهذا الرجز ، وانه لهند بنت طارق بن بياضة الايادية قالته فى حرب الفرس لاياد (٢) .

كما اننا نجد أن الباعث القريب فى رقصات الخصب ، هو الاعتقاد بان عرض اعضاء الخصب « للرجال والنساء » قمين بأن يحث خصوبة البذور ، وضمان لوفرة الغلة .

ـ ٢ ـ

فى الدراسات الحديثة لرقصات الطقوس ، وبصفة خاصة الرقصات الجماعية التى تؤدى الآن ، أو التى كانت تؤدى قديما، بواسطة مجموعات من الرجال أو من النســاء نجد أن أقدم الرقصات التى تمثل هذا النــوع « الخصب » قد ظهرت فى Cogul فى الشمال الشرقى فى اسبانيا ، وفيها نجد مجموعة من النساء يرقصن حول تمثال لمذكر ، وأيضا فان واحدا من أقدم التسجيلات لرقصات هذا النوع نجــدها فى التوراة (سفر القضاة ٢١) ، عندما خرجت بنات شــولح للرقص فى الكرم ، واهمية هذا النص تجىء من انه كان هناك اعتقاد قديم بأنه اذا ما قامت عذراء عارية بأداء بعض الرقصات الشعائرية المعينــة فى الحقول فى وقت الربيع ، وبصفة خاصة عند الفجر ، فانها تهلك الافات التى تفتك بالمحصول (٣) .

هذا ، ونجد أن العرى لم يكن بالظاهرة المثيرة عند المصريين القدماء ، فلقد كانت الفتيات يرقصن وهن عرايا ، أو مرتديات عباءات مفتوحة من امام ـ حول القارب المقدس ـ أثناء اجراء المراسم الدينية ، وبمصاحبة الموسيقى ، وكن يعملن بعريهن التام أو الجزئى على طرد الأرواح الشريرة .. وكان الملك أو من ينوب عنه مضطرا الى ممارسة الرقص فى أعياد الحصاد اكراما للمعبود « مين » اله الخصب (٤) .

وقد لاحظت مارجــريت مرى : M. Murray : أن بعض الحركات الراقصة التى يقوم بها الأطفال الأوربيون يبدو فيهــا

(١) The Science of Folklore.

(٢) السهيلى : الرقص الأنف جـ٢ ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(٣) M.A. Murray — Ancient and modern Ritual dances in the Near East (Folklore Journal — Vol. LXVI. 1955)

(٤) ايرينا لكسوفا : الرقص القديم .

بوضوح أنها استمرار لرقصات الخصب القديمة . كما قدمت وصفا لنوع من الرقص قالت انه كان شائعا حتى وقت قريب ، ورجحت انه استمرار لتعويذة المطر ، وفيه يظهر تقليد صــوت العاصفة الرعدية ،ويسمى أيضا برقص « العاصفة » ، وفيــه يمسك الرجال بأيدى بعضهم البعض ، ويقفون فى حلقة متجهين الى الداخل ، بينما نجد النساء متشابكى الأذرع فى داخل الحلقة وهن متجهات الى الخارج ، وعند اعطاء اشارة البدء يخبط كل واحد بقدمه ، ثم يبدأ الرقص ، وعندما يتحرك الذين فى الخارج، فان الفريق الآخر يقف مع دق الأقدام ، ثم يصفق كل واحــد بيديه ثلاث مرات ، ، وأثناء ذلك يتبادل كل واحــد مكانه مع شريكه ، حتى نجد أن النساء قد أصبحن خارج الحلقة وهن متماسكات ومتجهات الى الداخل ، وبذلك يصــبح الرجال فى داخل الحلقة وأذرعهم متشابكة ، وتمضى الحركة هكذا . ويجرى كل ذلك بسرعة فائقة ، وبذلك يصبح صــوت اندفاع الأقدام وخشخشة الثياب محاكيا لصوت الريح ، أما المطر فيمثله التصفيق ، على حين يمثل دق الأقدام صوت الرعد .

ولدينا كذلك وصف قدمه أحد الباحثين لهذا النــوع من الرقصات الافريقية التى رآها فى ساحل العاج منذ زمن غيربعيد.

« .. كانت هناك حفلة كبرى للرقص فى هذه الليلة ، لأن أول أمطار الموسم قد أقبلت ، ـ وكانت العاصفة قد هبت قبــل منتصف الليل ـ ، وكان القمر ما يزال كاملا تقريبا ، ولـكنه كان محجبا وراءالسحب .

وكانت مجموعة الراقصين تتألف من حوالىالعشرين من الشبان عرايا الا من الضرورى . وقد علقوا فى أيديهم أجراسا .

بدأ الراقصون ملاصقين تقريبا للطبول ، صانعين حلقة صغيرة، بينما كان بقية السكان يجلسون متحلقين فى دائرة كبيرة ، وهم يرددون نوعا من الترانيم التى كانالراقصون يجيبون عليها.ولم يمض قليل حتى أخذ المشاهدون ينضمون الى حلقــة الرقص شيئا فشيئا ، تقدم الرجال المسنون أولا ، ثم النساء المسنات ، ثم الشــابات من النســاء واخيرا الصبية الذين كانوا يستطيعون المشى بصعوبة ، غير أنهم كانوا قادرين على الرقص فى ايقاع متقن . .

وبعد فترة من الزمن أصبح الراقصون الأول أكثر انتشاء ، واخذت خطواتهم تزداد تعقيدا . بعد ذلك أخذ جماعة من المسنين ـ الذين كانوا يرتدون أزياء غريبة ـ أخذوا فى العودة الى وسط الحلقة . كانوا يقبضون بأيديهم على الصنوج ، وفى افواههم نابات مختلفة الاحجام، ثم أخذوا يؤدون نوعا من الرقص الصامت « المقلد » يمثل أوضاعا معينة للطيور ، والوحوش المختلفة ، كان كل واحد منهم يمثل برقصاته حيوانا بعينه ، كما كان صــغيره يمثل ـ بصورة ما ـ دلالة ملائمة لذلك الحيوان » (١) .

ويستمر الرقص وطقوسه المختلفة حتى تأخذ العاصــفة فى الاقتراب ، وحينئذ يرتفع صياح الراقصين ، وفجأة تسقط أول قطرة من المطر، وعندئذ نجد الراقصين يخترقون الحلقة ، ويعدون نحو الطبول ، وبعد ذلك يعود الجميع الى القرية (٢) .

هذا فيما يختص برقص الحلقة ، أما الرقصات الاحتفالية ، أو رقصات المواكب من أجل زيادة الخصب فانها على وجــه التحقيق أحدث من رقصات الحلقة ، لأننا نجد أن الأولى ماتزال باقية فى أجزاء كثيرة من أوربا ، وفى الشرق « حوض البحــر المتوسط » .

وفى الجزء الغربى من العــالم القديم لم يكن دور الرجل فى انجاب الأطفال مفهوما ، واستمر ذلك الى وقت متأخر ، ونسبة تقديم هذه المعرفة الى شخص بعينه نجدها مدونة فى شــكل أسطورة .

وفى مصر القديمة يبدو أن هذه المعرفة قد جاءت فى بداية العصر البرونزى ، وطبقا لأسطورة « ايزيس » نجد أنها هى التى علمتها للناس ، وعلمتهم أيضا أن يحمــلوا فى مواكب الرقص رمــزا جنسيا « The Phallus » .

(١) G. Gorer — Africa dances

(٢) المرجع السابق .

أما في التراث الاغريقي فنجد أن الفضل في اسداء هذه المعرفة يعود الى « Melampus » . هذا ، وقد ظلت مواكب الرقص الجنسي تعيش في بريطانيا حتى وقت متاخر (حوالي ١٢٨٢ م) ، حيث كان القس يقود أفراد أبرشيته في الرقص .

وفي العصر الحديث كان هذا النوع من الرقص يجري في مصر في الاحتفالات السنوية بمولد السيد البدوي في طنطا حيث تخرج « الغانيـات » التي نعني بهن هنا ما يقابل كلمـة Courte:an يخرجن في موكب يطوف بشوارع المدينـة وهن يحملن هذه الرموز Phallis (١) .

وفي الرقص الاحتفالي ـ الذي يهدف الى ازدياد خصـب الحقول ـ تعتبر الخطوة ذات أهمية بالغة ، كما أن هناك دائما مرشدا ، أو قائدا يرأس الاحتفـال ، ويوجد كذلك نائب له أو خليفة يعاقب المبطئين .

٢ ـ الرقص الجنـائزي : لا يمكن التاكد من الفـرض الحقيقي للرقصات الجنائزية ، وقد نشأت هذه الرقصات مبكرة في مصر القديمة ، ونجد أن هناك فرقا بين الوضوح بين الرقصات التي يؤديها الرجال ، والرقصات التي تؤديها النسـاء والتي كانت دائما جماعية ، وكانت أيضا أكثر مما تقتضيه طبيعـة الاستعراضات العضلية ، كذلك كانت تتسم بكثرة حركات الأرجل.

ولدينا وصف لبعض الرقصات « الاحتفـالية » التي كانت تؤدى أثناء تشييع الجنازات فقد « جرت العادة على أن تحتـل النساء أماكنهن في تلك المواكب ، وهن متشحات بأردية طويلة ، يعزفن على الآلات الموسيقية ، ويلوحن بأغصان الشجر في الهواء .. أما الرجال فيسيرون بخطوات هادئة ينظم ايقاعها تصـفيق النساء ، وقد وضعوا على رؤوسهم قبعات من السـمار ، وقد تسيطر على حركاتهم في بعض الأحيان حيوية دافقة ، فيندفعون مسرعين الى الامام ، وقد رفعوا أقدامهم الى أعلى ، وكان يقودهم في بعض المناظر قائد سريع الحركة يحمل معدات القرابين ... ولا تزال مثل تلك الرقصات تمارس في الجنازات في مصر ، وفيما يجاورها من دول (٢) .

ونجد أن الهدف من هذا الرقص كان الرغبة في ادخال السرور على روح الميت ، وأيضا طرد الأرواح الشريرة التي قد تؤذيه ، ولعل ما يؤيد ذلك أن المصريين القدماء ، كانوا يوصون دائما بعدم اغفال هذا الرقص عند تشييع جنازاتهم ، وكان المعبـود « بس » هو المثل الذي اتخذه المصريون ، ويظهر في الرسوم وهو يرقص ليحمي برقصه الشمس من أعدائها (٣) .

هذا وينبغي أن نشير الى أن الرقصات التي كانت تؤدى في فناء الكنيسة ، والتي كانت شائعة في بعض الأوقات في بريطانيا ـ الى ما قبل الحرب الأهلية ـ تعود في أصـلها الى الرقص الجنائزي .

وهنالك ما يوحي بأن هذه الرقصات قد نشأت عن شـعائر وثنية ، أما سبب هذا الرقص ، فيرجح انه خليط من المعتقدات مثل ايقاظ الموتى ، وأيضا قدرتهم على التناسخ ، وعلى ذلك ، فانه يبدو أن عادة لحد الاطفال تحت أرضية غرفة الجلوس أو تحت عتبتها ، هو مجرد امتداد لهذا الاعتقـاد ، بمعنى أن روح الطفل الميت قد تعود ، فتتقمص الام ، وتولد مرة أخرى .

ونفس هذا السبب يمكن أن يفسر به مجيء القرويات المصريات الى مكان الحفريات ليقوموا « بتخطية » المومياء ، أي العبور فوقها .

على أنه يجب أن نتذكر في نفس الوقت بأن الرقص في المقبرة كان ـ وما يزال ـ معتبرا كاهانة للميت .

ان التهديد أو الوعيد : « لسوف أبصق على كفنه ، وأرقص على قبره » ، يعني البغضاء بالنسبة للمتكلم . وهنالك تسجيل لحالة رجل أوصى بأن يلقى بجثته في البحر بعد موته ، بسبب أن زوجته قد صرحت بنيتها بالرقص فوق قبره (٤) .

---

(١) M.A. Murray — Ancient and modern ritual dances

(٢) ايرينا لكسوفا : الرقص المصري القديم .

(٣) المرجع السابق .

(٤) M.A. Murray,

٣ ـ رقص الضـحية : لقد بذلت جهود مختلفة لدراسة هذا النوع من الرقص سواء في نشأته أو فيما بقي منه مستمرا في ألعاب الأطفال ، على أنه مما تجب ملاحظته هو اننا دائما نجد رقص الحلقة ، وكذلك نجد الضحية في الوسط .

ومن أمثلة هذا النوع من الرقص ، رقصة المسيح مع حوارييه «مونتاجيو ، ويعقوب وابوكرافا (١) » . هذا وتعبر الترنيمة التي تؤدى في هذه الرقصة عن الام المسيح وصلبه ، وفي هذه الرقصة أيضا يتحلق الحواريون حوله راقصين ، محيين في نهاية كل ترنيمة بقولهم آمين .

ويبدو أن ذلك كان أحد الشعائر المقدسة للمسيحيين الأوائل، ومع أن اقدم تسجيل يرجع تاريخ تدوينه الى القرن الخامس ، فان الترنيمة المقتبسة يعود تاريخها الى القرن الثاني .

وفي هذا النوع من الرقص نجد أن الراقصين هم من الرجال(٢)

٤ ـ رقصـات النصر : يبدو أن هذا النوع من الرقص غريب بالنسبة للنساء ، ونجد في الكتاب المقدس تسجيلات عدة لهـذا النوع ، غير أن أقدمها هو ذلك الذي نجد فيه .. مريم النبية ، اخت هرون ، وقد اخذت دفا في يدها ، وقد خرج النسـاء جميعا خلفها يحملن الدفوف وهن يرقصن . (سـفر الخروج :

وعندما عاد يفتاح المنتصر ، خرجت ابنته لتلقيه بالدفوف ، والرقص (سفر القضاة : ٣٤/١١) . وكذلك عند ما عـاد شاول ، وداود بعد هزيمة الفلسطينيين : « خرج النساء من جميع المدن يغنين ويرقصن (صمويل أول، ١٨ ٦) . (٣) .

هذا ، وقد خطر لي انه مما يمت الى هذا بسبب القصـة المروية عن استقبال أهل المدينة للنبي (ص) عند هجرته الى المدينة ، غير أنه بمراجعة هذه الحادثة تبين لي أن القصة من أساسها في حاجة الى اعادة المراجعة لأكثر من سبب ، أهمها انها لم ترد فيما كتبه المؤرخون عن الهجرة ، (٤) وان كان قدذكرها ابن كثير في البداية والنهـاية ، وعبارته : « .. قال البيهقي أخبرنا أبو عمرو الأديب أخبرنا أبو بكر الاسماعيلي سمعت أبا خليفة يقول : سمعت ابن عائشة يقول : لما قدم الرسول (ص) المدينة جعل النساء والصبيان يقلن :

طلـع البـدر علينـا   من ثنيـات الـوداع
وجب الشـكر علينـا   مـا دعـا لله داع (٥)

هذا هو الذي أورده ابن كثير ، فاذا علمنا أنه متاخر (توفي في سنة ٧٧٤ هـ) فلا سبيل الى معرفة تفاصيل أكثر .

وقد حدث أثناء حملة كتشنر على السودان في سنة ١٨٩٧ م مشهد مشابه لما ذكرناه عن خروج النساء للقاء شاول ، فبعـد المعركتين الخاسرتين في « عطبـرة » ، « وأم درمان » خرجت النساء من المدن والقرى لمقابلة القوات المنتصرة التي خلصتهم من العدوان ، واخذن يطلقن زغاريد النصر (٦) .

« وهذه الزغاريد تردد في مصر ، وفي فلسطين أيضا تعبيرا عن الفرح ، وقد بدأت كتسبيجة تقـال عند ذكر اسم « يهوه = Jah Jehovah » ، واصل هذه الزغرودة : « هللو يا ـ جاه =

---

(١) المرجع نفسه (٢) المرجع نفسه (٣) المرجع نفسه

(٤) راجع : السيرة النبوية لابن هشام ، تاريخ ابن جـرير الطبري ، الطبقات الكبرى لابن سعد ، الروض الانف للسهيلي، تاريخ أبي الفدا ، الكامل لابن الأثير جـ٢ ، نهاية الادب للنويري جـ ١٦ .

(٥) البداية والنهاية جـ٣ ص ١٩٧ ط ١ ، ١٩٣٢ م مطبعة السعادة . هنالك أيضا اختلاف في تحديد مكان « ثنية الوداع »، فبينما يقول « ابن عبد الحق البغدادي » (ت سنة ٧٣٩ هـ) بأنها ثنية مشرفة على المدينة يطؤها من يريد مكة (مراصدالاطلاع ج/٣٠١/١) . نجد أن ابن منظور (ت ٧١٠ هـ) صاحب لسان العرب ، يقول ان الوداع واد بمكة ، وثنية الوداع منسوبة اليه. (ولما دخل النبي (ص) مكة يوم الفتح استقبله اماء مكة يصفقن ويقلن : طلع البدر علينا ... الخ)

على حين أن الزبيدي صاحب تاج العروس ، يقول انها بالمدينة، ثم يذكر رواية اللسان السابقة دون تعقيب. (مادة ودع/٥/٥٣٥)

(٦) M.A. Murray, Ritual dances

« Hallelu-Jah » ، وقد حرفها الاغريق ، فأصبحت بلا معنى عندما صارت « اللويا= Alleluia » ، وقد اصبحت كلمة مقدسة بالاستعمال ثم تطورت أخيرا الى الصوت المعـــروف « لو لو لو Lu-Lu-Lu » (١) .

٥ ــ رقصـــــات الحرب : لقد وجدت رقصات الحرب فى كل جزء من أجزاء العالم ، أما غايتها الأولية فهى ايقاظ روح القتال لدى المحاربين ، لكن لها غرضا ثانيا وهو آنها تكون بمثابة تدريب عضلى ، وأنها تعلم الرجال ان يتحركوا فى انسجام ، كما نجد فى التدريب العسكرى المألوف .

وبالطبع فان هذا النوع من الرقص خاص بالرجال ، غير أنه فى فلسطين وفى الأردن نجد أن الذى يتولى قيادة الرجال فى هذه الرقصة دائما امرأة . انها تقف على نشز حيث تواجه صـفوف الرجال ، وفى يدها سيف تلوح به فوق رأسها ، وبهذه الطريقة تعطى اشارتها لهم بما ينبغى أن يفعلوه . اما الرجال فانهــــم ينتصبون ثم يخرون محركين اجسادهم على حين تظل اقدامهم ثابتة ، وتستمر حركاتهم تلك يمينا ويسارا .

ان هذه الرقصات تتكرر كثيرا فى القرى الفلسطينية ، وغالبا ما نراها مرة فى كل أسبوع . وفى بعض الأماكن تمارس كعرض من اجل السائحين . غير أن الغرض منها عادة هو أن يمتع الراقصون انفسهم بممارستها (٢) .

٦ ــ الرقصات الدينية :

على الرغم من ان سائر أنواع الرقص التى تحدثنا عنها تتخذ لها وضعا فى بعض أشكال الطقوس الدينية ، على الرغم من ذلك ، فاننا نجد أن هنالك نمطا من هذه الانماط الذى لا يزال يؤدى كفعل من أفعال العبادة من غير باعث آخر من البواعث المادية. وهذا النوع غايته رغبة العابد فى أن يبلغ حالة « الاتصال » الالهى عن طريق «الوجد» الفكرى الذى يؤدى به الى الشعور بأنه قد بلغ درجة من السمو تصل به الى حد الحديث من فوق حدود النفس ، أو خارج الجسد .

وهذه الحالة يتسنى بلوغها من عدة طرق ، وفى الأزمنة القديمة كان يتم ذلك بواسطة الرقص غالبا . ذلك لأن الرقص حـــركة موقعة للجسم كله ، فى زمن يصاحبه الايقاع فى العادة . وفى القديم كانت هذه المصاحبة تتم بواسطة « آلات القرع ــ Percussion instruments » وكان أكثرها بدائية هو التصفيق بالايدى .

« ان أى انسان قدر له أن يشترك فى بعض الرقصات الحديثة التى تكون فيها الخطوة أساسية سوف يدرك وقع مثل هـــذه الحركة ، فالايقاع المثير للموسيقى خاصة عندما لا يكون اللحن مسموعا ، بل يكون التأكيد للايقاع فقط ، ثم الاندفاع الرقيق خلال الهواء ، واقتراب الراقصين ، وهم يتحركون جميعا معا ، كل ذلك يحدث حالة من « الوجد » التى اذا استمرت فانها تزيد الاحساس بالنشوة الذاتية (٣)

ونحن نعرف أن فى مصر القديمة مثلا ، كان الرقص جـــزءا لا يتجزأ من الخدمة الدينية مثله فى ذلك فى بقية الأمم القديمة. وقد جاء فى تعاليم الحكيم آنى أن : « الغناء والرقص والبخـور هى وجبات الاله . وتقبل العبادة هى من حقوقه » (٤) .

ولما كان الايقاع ، وهو العنصر المشترك بين الرقص والموسيقى والغناء ، فانا نجد أن الرقص قد ارتبط منذ أبعد العصـــور بالموسيقى والغناء .

ان حالة « الوجد » هذه التى تحدثنا عنها تعنى بالنســـبة للعابد ــ قديما وحديثا ــ ان الاله قد دنا منه ، ، انه ليس فى حضرة الاله فحسب ، بل ان الاله قد حل فى بدنه فعلا ، أنه قد صار متحدا مع الاله .

واننا لنجد المثال الواضح لهذا القول فى « باكستان » ، حيث نرى أن تمايل الرأس ــ يعتبر جزءا من الشعائر المشتركة عند الدراويش .

---

(١) المرجع السابق .
(٢) المرجع السابق (٣) المرجع السابق
(٤) ايرينا لكسوفا : الرقص المصرى القديم .

وعندما يتم بلوغ حالة الوجد الضرورية ، نجد أن الدرويش يعلن عن هذه الحـــالة قائلا : « انا الله . لا شىء فى الفردوس غير الله » :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنـا بـدنا
فاذا أبصرتنى أبصـــرته واذا أبصرته أبصرتنا (١)

ومع أن هؤلاء الدراويش قد ابتدعوا طريقـة تفوق الرقص فى سرعة بلوغ حالة « الوجد » ، فان الرقص كان أكثر الاساليب شيوعا فى الأزمنة القديمة .

ومهما يكن من أمر فان الاغريق القدامى ، قد اتخــــذوا من الشراب القوى عاملا مساعدا للرقص ، واذا ما سلمنا بما قاله « يوربيدس Euripides » ، فان الراقصين كانوا يصـلون الى درجة من الانفعال تجعل فى مقدورهم تمزيق الضحية الى اشلاء صغيرة من غير أن يعرفوا ماذا يفعلون .

واذا كان العقل الحديث لا يستطيع أن يفهم فكرة عبادة الله فى مثل هذه الاحتفالات المخمورة ، لكن ما دام الاغريق قد اعتبروها كذلك ، فلربما يفسر لنا هــــذا ، لماذا كان بين آلهتهم الاله « سيلنيس Silenus » ، الذى يزعمون انه كان دائما مخمورا .

فى النماذج المبكرة لرقص العبادة نجـــد أن كلا الجنسين قد حافظ بقوة على الانفراد ، غير أنا ــ فقط ــ نجد فيما ظل باقيا من هذا النوع ، ان النساء يشتركن مع الرجال . كما أن هنالك شيئا آخر ينبغى ملاحظته ، وهو ان الراقصين عادة كانوا عــراة عريا تاما أو جزئيا ، وكانوا يصنعون أشياء يمكن اعتبارها الآن انها غير لائقة . ومن المحتمل ان هذا العرى كان يمارس مســايرة لفكرة انه ما من شىء صنع بأيدى البشر ينبغى أن يحول بين العابد وربه . ويؤيد هذه الفكرة ما نجده فى المصادر العربية عن الطواف حول الكعبة قبل الاسلام . وقد وصف الأزرقى صاحب « اخبار مكة » فى رواية منسوبة الى ابن عباس ان قبـائل من العرب كانوا يطوفون بالبيت عراة ، الرجال بالنهار ، والنساء بالليل ، فاذا بلغ أحدهم باب المسجد قال للحمس : من يعير مصونا ، من يعير معوزا ، فان اعاره أحمس ثوبه طاف به ، والا ألقى ثيابه بباب المسجد ، ثم دخل الطواف وطاف بالبيت سبعا عريانا ، وكانوا يقولون : لا نطوف فى الثياب التى قارفنا فيها الذنوب .. وكانت بعض نسائهم تتخذ سيورا فتعلقها فى حقوتها ، وتستتر بها (٢) .

أما الحمس الذين أشار اليهم الازرقى فهم كما يقــول : « الحمس هم قريش وأحلافها » ، والاحمس المتشدد فى دينه فى بعض كلام العرب .

ويفهم من كلام الأزرقى أن ارتداء الثياب أثناء الطواف كان ميزة تختص بها قريش ومن والاها ، وأنهم كانوا اذا رأوا احدا غيرهم يطوف بالبيت وعليه ثيابه ضرب وانتزعت منه (٣) ويضيف الأزرقى كذلك أن قريشا « اذا انكحوا عربيا امرأة منهم اشترطوا عليه ان كل من ولدت له فهو أحمس على دينهم (ص ١٣٣) .

هذا ، ويجدر بنا أن نذكر أن هنالك رواية اخرى منسوبة الى ابن عباس ايضا تقول : ان قريشا كانت تطوف بالبيت عراة،فقد ذكر القرطبى فى تفسير قوله تعالى ، وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية .. آية (٣٥ سورة الانفال) قال ابن اعباس :

كانت قريش تطوف بالبيت عراة . يصفقون ويصفرون ، فكان ذلك عبادة فى ظنهم . والمكاء : الصفير ، والتصدية : التصفيق ، قاله مجاهد والسدى ، وابن عمر رضى الله عنهم ، ومنه قول عنترة :

وحليل غانية تركت مجـدلا تمكو فريصته كشدق الأعلم

(الحليل : الزوج ، الفريصة : الموضع الذى يرعد من الدابة والانسان اذا خاف ، والاعلم المشقوق الشفة العليا) .

---

(١) R. Garfield Evans, The swinging Darvishes, Chambers, journal 1951.
(٢) الازرقى : اخبار مكة شرفها الله تعالى ، وما جاء فيها من الآثار ، ليبزج ١٨٥٨م ، ص ١٣٤ وما بعدها .
(٣) المرجع السابق ــ ١١٨ ، ١١٩ .

ويذكر القرطبى تفسيراً آخر عن قتـــادة بأن المكاء : ضرب بالأيدى ، والتصدية صـــياح . ثم يعقب على ذلك بقوله : وعلى التفسيرين ففيه رد على الجهـــال من الصوفية الذين يرقصون ويصفقون (١) .

ومهما يكن من امر ، فان ما ذكرناه يؤيد فكرة الرقص ودوافعها، ويؤيد ايضا فكرة التجرد من الثياب ، ونستنتج ايضا انالرجال والنساء لم يكونوا يختلطون اثناء الرقص . وان كانالالوسى (٢) يذكر ما يمكن أن يفهم منه عكس ذلك فيقول : « يروى أنهم كانوا يطوفون عراة الرجال والنساء مشبكين بين أصابعهم يصـفرون ويصفقون » .

ـ ٣ ـ

من أقدمرقصات التعبد المدونة الرقصحول «العجلالذهبى» (سفر الخروج /٣٢) ، ولابد أن تمثال « العجل » كان صغيرا جدا ، لأن صياغته قد تمت على عجلة من الأمر ، ومن المرجـح انه قد اتخذ من رقائق الذهب Sheet gold التى صيغت من الحلى الذهبية التى قدمها القوم ، حتى اذا وضع على قاعدة، فان قطر الدائرة التى يتحلق حولها العباد تكون صغيرة (٣) .

وعندما سمع موسى ويوشع الصياح ، ظن يوشع أن الصوت هو صيحات القتال ، غير أن موسى « بدا واضحا له أن ثمـة ايقاعا ، وانها ليست ضوضاء مختلطة . «ليس صوت صياح النصرة ، ولا صوت صياح الكسرة . (سفر الخروج/١٨/٣٢) ، وعندئذ رأى موسى العجل والرقص ، وكذلك رأى أن القوم عـراة « لان هرون كان قد عرى الشعب للهزء بين مقاوميه » (٤) .

وقد شرح هرون لموسى سبب ذلك ، وهو أن القوم قد اضاعوا ثيابهم ، ولذلك فهم يرقصون عراة .

وعلى الرغم من أن المصادر لم تذكر صراحة أن الراقصين كانوا جميعا من الرجال ، فان ذلك يستدل منها بوضوح .

فهنالك وصف جاء فى مصدرين عن اللقاء الذى تم بين شاؤول والانبياء بعد تتويج شاؤول ملكا ، يدل على انه وصف لرقصة دينية (صموئيل الاول ١٥/٥ ـ ١١) لقـد قال صموئيل لشاؤول : انه عند تل الاله يريد أن يلتقى بطائفة من الأنبياء ، « وأمامهم رباب ، ودف وناى ، وعود ، وهم يتنبأون فيحل عليك روح الرب فتتنبأ معهم ، وتتحول الى رجل آخر » .

وقد اشتملت الآلات الموسيقية على آلة قرع هى « الدف » ، ويستخلص من هذه المصادر أن ثمة موكبا من الرقص الموقع كانت تصحبه الموسيقى ، والترانيم المنغمة ، الا أن الانبياء لم يكونوا يتنبأون : Prophesying بالمعنى الحديث للكلمة ، وهو استطلاع الغيب أو المستقبل To foretell the future .

هذا ، ويبدو أنه عندما انضم اليهم شاؤول ، حلت عليه روح الرب ، وتحول الى رجل آخر ، وبتعبير آخر انه قد بلغ هـذه الحالة من « الوجد » عندما صار وحيداً مع الرب .

ولئن كانت هذه الحالة حالة طارئة ، فان من الواضح انهـا كانت تتجدد فى فترات مختلفة ، والدليل على ذلك ما نجـده مدونا وهو أنه بعد استقبال النساء الفرحات لداود « اقتحم الروح الردى من الرب شاؤول وتنبأ فى بيته » . كذلك عنـدما هرب داود الى صموئيل فى نايوت « Naioth » بالرامة Ramah أرسل شاؤول ثلاثة وفود من الرسل ليعودوا بهما « صموئيل الأول / ١٩ » .

فوجدت المجموعة الأولى من الرسل « جماعة من الأنبيـــاء يتنبأون ، وصموئيل واقفا رئيسا عليهم ، فكان روح الله على رسل شاؤول ، فتنبأوا هم أيضا » .

وقد حدث نفس الشىء للمجموعة الثانية والثالثة منالرسل ، وكذلك كانت روح الله عليهم ، ثم توقفوا مع الأنبياء يتنبأون .

---

(١) القرطبى/ج٧/٤٠٠ ـ ٤٠١ .ط دار الكتب ١٩٣٨ م .
(٢) الالوسى : روح المعانى/ج٣/٢٣١ : (الانفال /٣٥) .
(٣) Murray. Ritual dances.
(٤) المرجع السابق ، وقد اعتمدنا فى ترجمة النصوص على الطبعة العربية . للكتاب المقدس .

ثم ذهب شاؤول بنفسه « فكان عليه روح الله ، فكان يذهب ، ويتنبأ حتى جاء الى نايوت بالرامة ، فخلـــع هو أيضا ثيابه ، وتنبأ هو أيضا أمام صموئيل ، وانطرح عريانا ذلك النهار كله ، وكل الليل » .

ويبدو بوضوح من هذا الذى قدمناه ، أن جميع المشتركين فى هذه الطقوس كانوا من الرجال ، وأن التجرد من الثياب كان يشكل جانبا من الطقوس ، وأخيرا ان تلك الأحداث كانت تعنى أن توجد حالة من الوجد ، أو الهيام الدينى .

* * *

هذا ، ونرى مما جاء فى سفر « الملوك الأول /٢٥/١٨ـ٢٩ »، فى الحديث عن أنبياء « بعل Baal ، ان « المراسم Ceremonies كانت تهدف الى اعطاء التأثير لحالة « الوجد » ، بالتـرنيمة المكرورة ا « يا بعل اجبنا » وبالوثب ، وحتى التقطيع بالمدى يشير أيضا الى نفس النوع من الطقوس .

ويبدو ايضا أن اى مقاطعة تشوش استغراق العباد قبل أن تتكامل حالة الوجد ، يمكن أن تعيق الهدف المنشود .

ويؤيد ذلك ، أن ملاحظات « ايليا » الساخرة ، قد صـنعت التأثير الذى أدى الى أن الراقصين لم يستطيعوا أن يبلغـوا بأنفسهم الموقف كى يؤدوا الكلمات والأصوات « أعنى يتنبأون » ، بحيث يحل الرب فيهم (١) .

***

ونستطيع أن نقول بأن الرقصات التى تحدثنا عنها ، تعرفنا بأن الذين قاموا بأدائها قد فعلوا ذلك بطريقة عضلية ملحوظة ، حيث نجد الوثب ، والصياح واســـتخدام الحركات ، وترديد الكلمات بصورة تصبح فى النهاية غير خاضعة للسيطرة .

وقد عاش هذا النوع من الرقص فى فلسطين حتى وقت متأخر. وقد كتب بعض الباحثين وصفا لهذا الرقص طبقا لما شاهده فى ليلة عيد الفصح فى كنيسة القبر المقدس

The Church of the holy sepulcher

وفيها نجد كذلك أن الراقصين كانوا جميعـــا من الرجال ، كذلك نجد أن العرى يمثل جزءا من هذه الطقوس .

وفى مصر الحديثة ما يزال الرقص الدينى باقيا . وقد رايته يؤدى ، غير أن الرجال كانوا فى آتم لباس ، وذلك يعود الى فزع المسلمين من التجرد من الثياب (٢) .

وقد انعقدت حلبة الرقص فى احدى الليالى المقمرة ، وقـد استوى الرجال فى صفين متوازيين ، وواجه كل منهما الآخر ، وكان كل صف يشتمل على ما يقرب من ثلاثين رجلا ، وقد تحلق بعض الرجال حولهم وكانوا يرددون فى نغمة منسجمة وعميقة : الله .

ولم يمض طـــويل وقت حتى راح بعض الرجال يتمايلون برؤوسهم أو بأجسامهم بطريقة موقعة .. وبعد قليل أخـــذ الجميع يتمايلون أيضا .. وكان الصياح والتصـــفيق والانشاد مستمرا دون توقف .

* * *

وبعد : فنود أن نختم هذا البحث بأن نلخص بعض الملاحظات بالنسبة لرقصات الطقوس التى تؤديها مجموعات من الرجال أو من النساء . Group of Performers والتى يمكن اجمالها فيما يلى : أن هذه الأنماط من الرقص الشعائرى ، لم يكن يحدث فيها اختلاط بين الجنسين عندما نشـــأت بمعنى أنه كان لكل من الجنسين نمط من الرقص يختص به .

فهنالك ثلاثة أنماط كانت مقصورة على الرجال فى الاصل، وهى : رقصات الضحية، والحرب، والرقصات الدينية ، أما النساء فقد اختصصن بنوعين هما : رقصات الخصب ، والنصر. أما الرقص الجنائزى فقد كان لكل من الجنسين نمطه الخاص به.

---

(١) المرجع السابق .
(٢) المرجع السابق ، والمقصود بذلك هو حلقات الذكر .

صورة رمزية



الحلم الابيض

بقلم : عبدالفتاح رزق

الطريق مفروش بالناس ، والناس يغمرهم الايمان ، والمسجد الكبير مزدان بالنور ، وحلقات الذكر تتنافس بالضجيج ، والليل فى أوله ، والتسبيح حابك ·· والشيخه فاطمه المجذوبة عيناها على الطريق ··

يا شيخه فاطمة هذه ليلتك ، الحذر يسرى فى أطرافك ، وفى قلبك ·· هذه ليلتك ·

ما أطيب الناس جاءوا ليشاركوك فرحتك ·· فى ليلتك ··

هذا المولد من أجلك ، ومن أجلك ·· وهذه ليلتك ··

كل الليالى السابقة لم تكن لك ·· وهذه ليلتك·

لا بد أن يجئ ··

وجهه كاللبن الحليب ، أهدابه مكحلة ، نظراته تبحث عنك ، يلبس أبيض فى أبيض ··

ولكنه لن يحضر فوق جواد !

هو لن يحضر فوق جواد ·· لا أريد أن يحدثنى أحد ، مدد ، مدد ·· لن أروى الحلم لأحد ··

هكذا أمر ، بل هكذا همس ، ما أجمل الهمس : غدا العرس ·· غدا العرس ··

ثم مضى ·· لم يفتح المنافذ الموصدة ··

ولم ينزع السقف ، ولم يولنى ظهره ··

وكما تركنى أبى وأمى بكيت ··

لا تقولوا دموع النوم ··

لا تفسروا الحلم ·· لا تفسروا الحلم !

جمالك يا شيخه فاطمة لا يدانيه الا جماله ··

كل الفتنة له ·· أنت له ··

ما أبرح الشوق ، كأنه همس : « العرس بعد مائة عام » ··

القبلة فوق الجبين لا تروى ظمأ ..
ولمسة اليد لا تخمد لهب ..
كأنه همس : « العرس بعد مائة عام » ..
لو كان لك جناحان .. لطرت وانتظرته فوق قمة ضريحه العالية ..
لو كان لك ذلك العلم لاختفيت بالأمس معه ..
وما انتظرت والليل فى أوله !
لا تفسروا الحلم ..
أمى مشطت شعرى بمشط من ذهب ..
وكستنى بالحرير ..
وقالت ووراء الكلمات خفر :
« لا تتمنعى عليه .. هكذا نصحتنى أمى عندما زففت الى أبيك .. لا تتمنعى عليه .. »
ولولا الحياء يا أمى لقلت لك .. ما جدوى نصيحة أمك ونصيحتك ؟
الزهرة والليالى السابقة لم تعرفك ..
وهو الليلة لن يأتى شاهرا سيفه ..
لن يأتى فوق جواد .. ولكنى سأعرفه ..
لو ارتدى مائة رجل البياض .. سأعرفه !

* * *

الليل مضى أوله ..
ألف صوت وصوت ، والرؤوس حبات مسبحة .
حى ، حى .. أطراف الأصابع لن تحصى زحام الحى ....!!
يا عروس الليلة لم يقل لك مخلوق مبروك ..
لو استدارت كل العيون ناحيتك .. لسارعوا وزفوك ..
لو حكيت الحلم للناس لسخروا منك ولعنوك ..
فأين الفارس الذى يظهر على قدميه ، وهنا ضريحه وهنا مرقده ؟!
يا شيخه فاطمة أنت فى حالة وجد !
سأعرفه ..
الاشارة ضوء باهر يسبقه ..
سيخترق الجموع الى مجلسى .. وعلى شفتيه ابتسامة الحلم ، ولن يتكلم ..
وحياة العشق لن أطيل وقفته ..
سأصحبه بعيدا عن الزحام ، وعن مرقده ..
وبذراعى اللهفة سأضمه .. ولن أقول كلمة ..
لأننى لو تكلمت لرأى نظرات اللوم فى حبات المسبحة ..
ولظن أن التى اختارها عروسا له .. لن تمنحه !
أنت فى حالة وجد ..
لا تردى على سؤال مجذوبة مثلك ..!
لو كانت قد شاهدته فى المنام ، لما سألتك ولما حدثتك ..
لو عرفت الشوق لما أغمضت عينيها عن الطريق.
لو لم تكن كل الليالى لها .. لكانت هذه ليلتها ، وعرفته ..
آه .. لو أخذته منك ..
آه .. لو تفسر الحلم !

* * *

الليل اقترب من آخره ..
أين العرس ؟.. أين الفارس ؟
لم يقل أنه سيجىء فى الفجر ..
قال : « غدا العرس .. » ثم مضى ..
المسبحة ضاعت من يدك ..
النوم أكل الزحام ..
عيناك لم تغفل عن الطريق ، ولكنك لم تريه ..
يا ضيعتك !
يا شوق ، يا عشق .. من أنت ؟
هو هو أنت ؟
وجهك كاللبن الحليب ، أهدابك مكحلة ، كل شىء عليك أبيض ..
ولست فوق جواد ..
يا شوق ، يا عشق .. ها قد جئت ..
يا شيخه فاطمة بدأت ليلتك .. يا فرحتك ..
يا أمى يا أبى هل تعودان مثلما عاد ؟

أنا لن أكلمه ، وهو لن يتكلم ..
ولا بد أن يكون هناك من يشهد العرس ..
لا بد ، مدد ، مدد ، جاءت لحظة الجد ..
جاء الغد ..
يجب أن أسير وراءك ، ولكنك لا تعرف الطريق. سأتبعك
بدراعى اللهفة سأتبعك ، ولن أمنع شيئا عنك ..
البيت ، وهذه هى حجرتى ، حجرتنا ..
كل شىء فيها ينتظرك
لا تتكلم ، المسبحة حول رقبتى تشل ارادتى..
لا تتكلم !

* * *

الصباح .. والفارس يا شيخه فاطمة لم يرحل
النهار له ألف عين ..
لو كان اختفى كما اختفى فى الحلم .. لما بكيت .
وما رأيت الآن ما رأيت ..
الفارس نزع البياض ..
الأهداب المكحلة مطبقة فيما يشبه الألم ..
يا للندم ..
لقد تكلم .. بعد أن عبرت معه بحر الشوق..
تكلم ..

* * *

هذا ليس اسمك ، اسمك يعرفه كل الناس ..
اسمك يقال بكل تبجيل ..
ماذا حدث فى الليل ؟!..
من أنت ؟
هو ليس أنت ..
حبات المسبحة تناثرت على الأرض !
يا حلم ، يا علم .. ماذا فعلت ؟
أمى طيبتنى بأحسن عطر ، لا مفر ..
العرس ليس هو العرس ..
الغد هو الأمس ..
حبات المسبحة تسبقنى الى الطريق ..
لا مفر .. لا مفر .



ولد وولف ديتريش شنوريه (١) فى سـنة ١٩٢٠ بمدينة فرانكفورت الواقعة على نهر الماين . لكنه شب فى الشمال الشرقى من برلين وقضى طفولته فى ما أبدى هو نفسـه بين « الحيوان والطبيعة وفى غمرة الاضطرابات السياسية والاضرابات » وتخرج من المدرسة الثانوية ، واشترك جنديا ست سنوات ونصف سنة فى حرب « عديمة المعنى » وفى سنة ١٩٤٥ بدأ يكتب ، فلما كانت سنة ١٩٥٨ فاز شنوريه بجائزة فونتان البرلينية ، وفى يونيـه سنة ١٩٥٩ كرمت جملة أعماله الى ذلك الحين بجائزة ايمرمان لمدينة دوسلدورف ، وأثنت لجنة الجائزة عليه بقولها : « ان هذا الانسان وعمله يمتازان بنظرة حصيفة لما هو انسانى ، وبفكاهة باتت اليوم جد نادرة ، وحاسة خاصة لما هو غريب فى الحياة . بيد أن هذه الفكاهة لا تجعل الانسان والشاعر شنوريه يتغاضى عن قسوة الزمن الذى نعيش فيه ولا عن شبهاته . فمنح الجائزة لوولف ديتريش شنوريه انما هو تكريم من مدينة دوسلدورف لرجل كامل الشخصية ولعمل كامل الشخصية يتسم بقوة الارادة فى انسانيته وفنيته . »

وهذا العنوان تحمله هذه القصة كما يحمله الكتاب الذى يضم اليها مجموعة من القصص . وقد كتب عنها الأستاذ فالترينز فى « تسيت » التى تصدر فى هامبورج يقول : « ان لقصص شنوريه مع كل التحديد المتواضع تاثير السحر العظيم . وان البدهية التى رصت بها هنا ، تضاد وعر ، عناصر مختلفة المناحى ، وصف بعضـها الى بعض من دون تقييم ، لتسم تلك القصص بذلك السداد التهجمى الذى ما كان ليدرك بالاستدلال أو بالناموس الأدبى . فنوع المواجهة بين هذه العناصر هو وحده الذى يرينا كيف وزعت النبرات .

ويقول فالترينز فى موضع آخـر : « ان المرء ليدهش للدقة والهدوء اللذين يعرض بهما هنا « فى هذه القصص » عالما يظن المرء دائما انه به عليم ، ثم يعرف المرء الآن عنه اول ما يعرف متعجبا : « اذن هذا هو العالم على حقيقته ..! »

(1) Wolf dietrichs chs nurre.

ولشنوريه ديوانان من الشعر ظهرا فى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ وهما « كاسيبر » و « الغربيون » وفى سنة ١٩٥٨ نشر قصة كبيرة فى قصص صغيرة بعنوان : « لما كان شارب أبى ما يزال أحمر » .

وقد امتاز سنة ١٩٦٠ بمجموعة من القصص بعنوان « ينبغى ان نعترض » وهو تحتوى أيضا قصصا كتبها شنوريه بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، وهى قطع نثرية قصيرة نفاذة تعيد الى الاذهان عصر ما بعد الحرب مرة أخرى . ولا تزال الى اليوم تمثـل ما يجرى بواقعه المقبض . ذلك أن الامر فى كل قصـة يتعلق بأشياء أساسية لا بمصائر أفراد .

ان شنوريه الآن فى الثانية والأربعين . وهو علم من أعلام الأدب الألمانى المعاصر . عاش الحرب العالمية الثانية وعانى ويلاتها لتكون انطباعاته بعدها عنصرا هاما فى الادب الالمانى الحديث .

ان « لوزة » ليس انسـانا يمكن أن يتجـرد من الشفقة ، فلوزة يعطى كل سـائل شيئا متى تيسرت له « الفكة » • و « لوزة » يعطى أيضا اذا حل الفسق ولم يعد أحد يرى ما يعطى لكنـه مع هيريجيل وجد أن هذا قد تجاوز الحد .

حقا ان هيريجل كان رفيقه فى المدرسة ، وان هيريجل كان يحفظ تواريخ الميلاد ويلقى اليها باله ، وانه فى قراره رجل كان « لوزه » قمينا أن يوليه ثقته على الدوام على الرغم من تزويره فى أوراق رسمية . لكن أن يزوره من أجل ذلك فى السجن ؟ فعجيب أن تتصور مدام هيريجل هـذا ..! « انه ليسره ذلك يا سيد لوزه ، انك لا تتصور كم يسره ! »

انه لن يأبه بالزيارة . ان هيريجل شخصية .. وسيتولاه الارتباك اذا جاء « لوزة » يزوره • هذا هو

كل ما هنالك . كلا ، فخير ان ينتظر حتى يوفى هيـريجل مدته وتنقضى السـنوات الخمس ، وعندئذ يتصرف كما لو ان شيئا لم يقع . فهكذا يسلك الرجل الماجد • على أن مدام لوزة كانت ترى غير ذلك . واذ كانت تفهم كيف تبديه فى حزم ، فقد وضع « لوزة » على عينيه نظارة شمس فى يوم أحد كان مع ذلك غائما ، وأرخى حافة قبعته فوق جبينه وخرج راكبـا . والخروج قد كان فى رأيه التعبير الصحيح . وما يكاد يوجد خروج أكثر من ذلك فى الحقيقة . ووقف به الترام أمام حاجز صاد زرعت ربوته بأزهار الكاميليا ونبات الخردل . وكان يقطع الشارع بعـد هـذا الموقف بقليـل نهير تعلو صفحته بقع من الزيت ، وتبرز منـه بقـايا جسر منسوف كأنها هيكل حوت جنح الى البر ، وكان من حوله حقول ، والى يمينه يقوم خلف تلال من علب الأطعمـة المحفـوظة الصـدئة مربع السجن المبنى بالآجر .

وانتظر « لوزه » وقد توترت أعصابه بعض الشيء مما وجد من تلاحم زوار السجن الآخرين الى أن تحول آخر فرد منهم الى الممر الوعر الذى يجتاز على الأقدام ، فتلفت عندئذ من حوله وانضم مترددا الى جمهرة الزوار .

وقد حاول أن يكون حكيما ، فهو بطبعه ينتمى الى هذه الطبقة من الناس الذين يوفقون دائما الى التعلق بأهداب الحكمة . واليوم يتعرض فى الواقع للمصاعب ويلم به ضيق ، لكنه يجد من عجب أن هذا الضيق يتحول فيه الى أكال مثير مريح • وكان يعتقد أن ضيقه مبعثه الاضطرار الى لقـاء انسان شاءت الصدفة أن تشوبه الشوائب ، وهو الانسان الذى شاءت الصدفة ايضا أن يخلو من الشوائب . وقد ساوره هذا الضيق وهو ما يزال فى بيته ، ومن ثم ارتدى أقدم بزة عنده • لكن هذا الأكال لم يحل الا من هنيهة ، وليست عنده اية فكرة عن مبعثه . على أنه سيكون على حذر ، لأنه لا يكره شيئا فى الحياة كفعل المشاعر الطليقة .

وانتظره أمام المدخل الرئيسى للسجن احتفـال كاد يحمله على العودة ادراجه . فقـد اراد البواب الذى كان وجهه ينزو بالشحم ان يعرف اسم المزور ـ ولا مانع عند « لوزه » من تعريفه به ـ لكنه اراد كذلك ـ وهذا ما اعترض عليه لوزه ـ أن يعرف اسم الزائر . ولمـا كان البواب ثقيـل السمع أو كان يستثقل « لوزه » فقد الفى هذا نفسه مضطرا الى ان يرفع صوته بذكر اسمه الى حد أن أسعد الجميع بسماعه . وعلى كل فقد وسع « لوزه » أن يرفع على الأقل نظارة الشمس عن عينيه ، وان يعيد قبعته الى وضـعها الطبيعى ، وهـو ما كان يستحق أن يفعل ، ذلك ان هذا التنكر كان قد أقلقه أثناء ركوب الترام •

وفتح البواب الباب الآن وشاهد « لوزه » فنـاء السجن تنتشر فيه البرك ، واقبلت من المبنى الكبير زمرة من الحراس يصحبهم صليل ربطات مفاتيحهم، وكان لوجوههم ما لوجه البواب من لون سقيم ، فكره « لوزه » النظر الى هذه الوجوه من أول وهلة ، لكنه سلم بينه وبين نفسه بأن كراهيته لا تنصب فى اساسـها على السجانين بل على جماعة تستخلص مثل هذه الطبائع ـ طبائع السجانين .

وعهد بلوزه الى سجان صغير السن قد انحرف الكاب على راسه فوق اذنه اليسرى ولبس حـذاء لامعا • وكان عجوزا أشيب اللحيـة قد لاحظ على « لوزه » أنه جديد على هذا المكان ، فجعل يوضـح له وهما يقطعان الفناء ان ما يرتفع هناك خلف السور الأيمن هو قسم النسـاء ، وما يرتفع خلف الأيسر هو قسم الأشرار ، فأحس « لوزه » عند هذه التسمية تلك القشعريرة الغريبة التى كانت المت به تعاوده ، واعرض مستاء عن تعليم العجوز • ولما كان يعلم أن استـياءه ليس من العجـوز بل من نفسه ، تزايد غضبه ، ولم ينسه الا وهو يصعد السلم الحديدى المظلم فى المبنى الكبير .

وفى منتصف الطريق قابلتهم جماعة من السجناء خيبوا ظنه ، فليس فى وجوههم ما يدله على عصيان كامن ، أو تلهف على الحرية مضطهد . كانت وجوها وسطا عليها سيماء الاستقامة ، وكان أصحابها يمكن أن يرابطوا خلف شبابيك البريد .

وقاد السجان الفتى جماعة الزوار المكلف بهم الى مكان خابى الضوء يقسمه سياج ضيق الفتحـات الى قسمين ، فأحس لوزة على لسانه فجاة طعمـا كأنما يلعق نحاسا ، وتحقق دهشا من شيء هو أن نبضه جعل يرتفع .

ومع ذلك فقد بدا أن مواجهته المنتظرة بهريجيل لم تكن سببا لذلك بقدر ما كانته حالة المكان التى تنافى الانسانية • وهو مكان لم يحو سوى مبصقتين وطائفة قذرة من المقاعد لا ظهر لها • كذلك كانت

الرائحة مما يعافه بنو الانسان . والذى وجده لوزه أكثر منافاة للانسانية هو ذلك الحاجز الذى يصل من السقف الى ارض المكان . وقد غمره بغتة شعور غريب بالخجل يصحبه خدر شديد فى راسه عندما تصور ان هذا السياج الذى يستعمل عادة لتسوير قطع الارض يستخدم هنا للفصل بين من يقال لهم أناس شرفاء وبين من يقال لهم ناس عديمو الشرف. واحس كان عليه ان يحول مجرى افكاره ان لم يشأ ان يتعرض لخطر الخروج عن طوره .

وبدا ان سائر الزوار كانوا أقل حساسية منه فكان بعضهم يسير مهمهما أو يصفر صفيرا خافتا ، غاديا رائحا ، وبعضهم يقف جماعات قليلة يتناقشون وسحب احدهم مقعدا تحت المصباح يقرأ فى صحيفة وصلصلت الآن من بعيد ربطة مفاتيح ، وفتح باب ودخل السجناء واحدا بعد الآخر فتبللت راحتا لوزة عرقا واطبق شفتيه وحملق ، وعلى وجهه سيماء الطفل المتمرد ، فى مسمار صدىء برز خلف السياج من الحائط المقابل دون أن يبدى حراكا .

وساد المكان بغتة ضجيج وضحك ، وتدافع الزوار والمزورون الى السياج الحاجز مطبقين عليه . وبينما يتجلى هذا التهاون الذى كان يحز فى نفس « لوزه » حاول اولئك انيخفوا خجلهم خلف احتكاك تشنجى . وكان « لوزة » قد تمالك نفسه قبل ذلك وهو يتمنى لو كان هيريجل مريضا أو عاجزا على الأقل عن استقباله . وبدت كل الظواهر مجمعة على أن هذه الأمنية قد تحققت ذلك ان السجان عاد فأوصد الباب ، وجاءه يقول ان هيريجل راقد فى القسم وأن على « لوزة » أن يصبر قليلا فسيأتى من يقوده اليه .

وأثارت « لوزة » لهجة الاستهانة التى كان يتكلم بها الرجل عن هيريجل ، ولم يضبط نفسه عن الرد بما لا يسر الا بمشقة ، ولما ناداه الآن سجان آخر يرتدى بذلة تدريب رمادية فاتحة اللون بصوت بلغ من علواه أن نسى « لوزة » اطلاق العنان لغضبه أمام التخفف من تنكره حين أعاد حافة قبعته الى وضعها الطبيعى ورفع نظارة الشمس عن عينيه ، حاول جاهدا أن يشعر السجان الأول بغضبه ، لكن السجان كان قد كف عن الاهتمام به ، وهكذا لم يبق للوزة الا ان يتبع مرشده الجديد .

وبينما كانا يخطوان عبر الممرات المظلمة ويهبطان السلم حتى بلغا الفناء أخيرا كرة أخرى ، وانتقلا الى مبنى القسم الواقع منفردا بعض الشيء ، سأل « لوزه » وقد ضايقه وجه السجان الذى لم يكن يعيره التفاتا : ما خطب هيريجل ؟ فأجابه السجان : وماذا عسى ان يكون خطبه ! فخدرت راحتا لوزه ، وضغط شفتيه ، وعبث برباط رقبته .

وتحول غضبه الى استسلام مبعثه الارتباك ، لما فتح السجان بابا بعد ان وطئا ردهة مبنى القسم التى تفوح منها رائحة الكلور ، وتبين « لوزه » شخص هيريجل فى السرير الوحيد المفروش فى المكان ، كما لم يكن ليتصوره يوما من الأيام لو أنه سئل كيف يظن أن هيريجل الذى اتم الخمسين الآن يمكن ان يبدو فى السبعين . لقد كان خداه مترهلين ، وكانت لحية شيباء قذرة تكسو فكيه الحادين ، وجبينه الشاحب هشا كقدح الشاى اليابانى ، ولو لم تكن جفونه تختلج فى اضطراب لظن « لوزة » أنه يقف بسرير ميت .

وعلق عصاه فى وردة حديدية عند موضع القدم من السرير ، وانحنى على المريض وقال : « هيريجل أيها المسكين ..! »

فابتسم هيريجل ابتساما واهنا ، ودعاه الى الجلوس بإيمائة واهنة من ذراعه الهزيل – وكان حول معصمه ضمادة سجلها لوزة بطبيعته .

وسأله بصوت أجش : ماذا حدث بحق السماء ، وجلس على أبعد حرف فى السرير .

فرفع هيريجل ذراعيه متخاذلا . ورأى « لوزة » الآن أن معصم اليد الأخرى ايضا كان مربوطا ، وقال : « لقد جئت قبل الميعاد بدقيقتين » ولما كانت لمحة الابتسام تطوف بوجهه لم يدرك لوزه فى الحال ما يقصد . وتنحنح قائلا : « من الذى جاء قبل الميعاد بدقيقتين ..؟ »

فى هذه اللحظة استدار السجان وقال لهما انه يجب ان ينتهيا ، فسائر الزوار الآن لا بد ان يكونوا فى طريقهم الى الانصراف مقودين عبر الفناء . فلم يسع لوزه ان يتمالك نفسه وقال لكنه لم يقض هنا خمس دقائق ..! فأجاب السجان : هذا لا يهمه ، ومشى الى الباب وفتحه وهو يقول أن عليه أن يتبع الأوامر . فغاض الدم من وجه « لوزة » ونهض فى جمود ، وتناول عصاه فاشتبك مقبضها فى عيون الوردة الحديدية ، واحتاج « لوزة الى ما يقرب من نصف دقيقة ليستخلصها منها . وتهيب أن يلمس احدى يدى هيريجل الهشتين ، واجتزأ بأن ينحنى

فوقه ضاغطا مرفقيه على جسمه ويقـول له بصوت مبحوح : انه سيجيئه فى الأحد القادم . ولاح ان هيربجل لم يفهمه اذ تخطاه بنظره ، وتمتم شـاكرا له مجيئه . وأراد « لوزه » أن يجيبه بشىء آخر لكن نحنحة السجان المعيل الصبر احتجزت صوته فى حلقه ، فانتصب فى وقفته ، واتجه نحو الباب وفى اذنيه طنين .

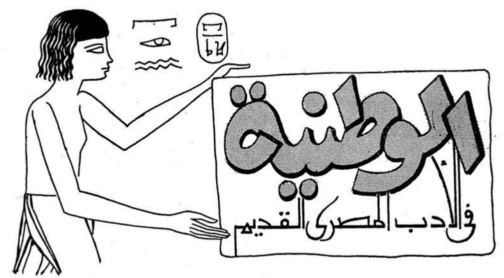
ولم يكن الأخير ، ذلك انه لما استند الى الحائط متجنبا بعض الشىء زمرة الزوار وجعل يجفف عرقه عن جبينه رأى انه لا تزال هنـاك جمـاعة اخرى يصحبها بعض السجانين آتية عبر الفناء . وبدا له أن هذه الجماعة لا بد أن تكون الأخيرة لأن البواب كان يحيك ربطة مفاتيحه فى غلظة وكان السجانون واقفين فى وسط الفناء ينتظرون حتى تلحق هذه الجماعة بالجماعة الأخرى عند الباب الرئيسى ، ثم اختفوا عندئذ خلف المبنى الكبير . وفتح البواب الباب وتدافع الزوار الى الخارج .

وأراد « لوزه » أن يتقدمه الآخرون واتجه بعينيه الملتهبتين عبر الفناء وجعل يحملق ، اذ اخذ بصره بغتـة من فوق الجدار الداخلى المرشـوق بشظايا الزجاج الذى يفصل قسم الأشرار عن بناء السجن ، يدان تتشبثان به ، ورأس حليق أصلع يطل منه ، فجذع جسم يرتدى بذلة تدريب ، فساق ، فسجين يندفع ويهبط مقعيا فوق بلاط الفناء المتشقق .

وتمهل الرجل ثوانى كما يفعل العداء قبل بدء السباق ثم انطلق . وما هى الا ضربتان أو ثلاث من ذراعيه المجزفتين حتى كان يخترق جمهرة المتدافعين على الخروج . وجعلت على الأثر صفارات الانذار تعوى ، ورأى « لوزة » كيف سرت الحـركة فى الزوار خارج السجن فـكانوا كأنما ترفعهم موجـة وتدفعهم خلف الهارب ، حركة كان لها فى « لوزة » أيضا فعل السحر والجاذبية ، وقبل أن يدرك ماكان يعتمل فى نفسه كان التيار قد جرفه والقى به من الباب الى الشارع وسط المطاردين ، تحمله انفاس الجمهور اللاهثة ، وتدفعه صيحاتهم ، ويطـارده وقع اقـدامهم ، ويلهبـه الى درجـة اللاوعى دوى الصفارات . وهو فى هذا يزداد لحاقه بالمطاردين وتجاوزه اياهم حتى اندمج أخيـرا على رأسـهم ساخرا ، وفى حنجرته نغمة حائرة من الظفر .

لم يعرف « لوزة » أبدا أنه وهو فى الرابعـة والأربعين من عمره عداء بارع الى هذا الحد . فقد كان ظنه بنفسه أنه نمط غير رياضى . لكنه قد ثبت الآن أنه قد فاق حتى عدائى الطليعة، فهو يقودهم بالفعل، وهو يخلعهم الآن ، ويزداد الآن وضـوحا فى طرق الاقدام التى تلاحقه من ورائه ويرتفع على الدوام ضجيجها ، صوت يختلط بهـذا هو أشـد اثارة : صوت لهاث الهارب المتدفع . ويزداد اقتراب لوزة منه ، ويزداد جهده عنفا فى اللحاق به ، ويضطرم وجهه ويصفر زفيره ، ويلطم اذنيه رباط رقبتـه ويطوح عصاه ، ويطلق الآن صرخة بحاء متعسرة اذ ينفذ مقبض عصاه بين ساقى الهارب ، ويحس لوزه مزقا فى كتفه ، ويقع الهارب على الأرض ، ويهوى لوزه معه ، ويرتطم راسه بحجر ، وتسود الدنيـا لحظة فى عينيه ، ثم تدركه خطوات ، وتجأر دراجة بخارية ، وتتعالى أصـوات ، ويحس لوزة أنهـم ينهضونه ، فتطرف عيناه ، ويتلفت من حوله فيلفى نفسه واقفـا فى الحقـل وامامه سرب من الغربان يرتفع متمهلا ، والى السجن يزخر المكان بالناس وكذلك الشارع : سجانين وشرطة وزوار . ورأى لوزة الآن أن الشارع مغروس بشجر ميت من شجر الدردار . وهناك حيث انعرج الهارب عنه دراجـة بخارية ملقاة بين نبات القراص لاتزال عجلتها الأمامية تدور . ولا بد أن طبيب السجن ومديره قد أتيـا بهـا . فقد كانا الوحيـدين اللذين لم يلهثـا بين الواقفين . وكان طبيب السجن يعلق سماعته فى اذنيه راكعا الى جانب السجين ، ويرفع يده داعيا الى الهـدوء . وكان السجين منطرحا على بطنـه وذراعاه تدميان ولا بد انه جرحهمـا وهو يتسلق السور . وكان المدير واقفا بجانبهما وقد اعتقـد لوزه الذى كان يسجل كل ما حوله بدقة الكاميرا ـ اعتقد على كل حال أنه لا بد ان يكون المدير . وكان رجلا ضئيلا أبيض الشعر يختلج حاجباه اختـلاجا عصبيا ويتسم فمه بالحساسية . وكان يجلو نظارته ويطل على طبيب السجن بعينين ترمشان .

ولاحظ لوزه الآن فقط ان اثنين من السجانين يسندانه فتملص منهما ، لكنه شعر بأنه من الوهن بحيث كان يترنح فأمسك به السجانان مرة أخرى من تحت ابطيه ، فتركهما لوزه هذه المرة يفعـلان وامسك نفَسه وحملق فى ظهر الطبيب . وكان ظهرا عريضا يعتمد عليه . وفكر لوزه : « ان هـذا رجل يمكن أن يوثق به » . وهنا رفع الطبيب رأسه وقال وهو يهز كتفيه : « سكتة قلبية » .



الوطنية فى الأدب المصرى القديم

بقلم : احمد عبد الحميد يوسف

لعل المصرى أن يكون أشد الناس وطنية واعزازا لبلاده ، بل لقد احبها حبا لم يحببه مواطن وطنا ،

وتكاد عاطفة حب الوطن والحنين اليه والاعزاز له ، والحرص على علائه والحزن على بلائه أن تتمثل فى كل ما لدينا مما أخرج من نظيم الأدب ونثيره ، احب فيها الحزن والسهل،والخصب والقفر ،وأحب فيها سماء زرقاء صافية وشمسا وضـاحة سافرة أبدا قل أن تتبرقع بالسحائب والغيوم . وأحب فيها النيل الذى كان بالنسبة له كالشريان الذى يجرى فى الجسم فتجرى بجريانه الحياة ، وأحب فيها نسيما حلوا يقبل من الشمال كان يعده من متـع الدنياوالآخرة .وحسبنا من دليل على حبه لهاواعجابه بها وتقديره لمكانتها فى نفسه أنه تخيـل الفردوس الذى ينعم به فى الآخرة صورة من مصر وما أوتيت من حظ عظيم .

كانت مصر نعمة من الخالق ، وكانت أعز ماخلق وانعم به على الناس ، ولقد عبر عن ذلك فى فصـل من متون الأهرام ، وهى من أقدم فصـول الأدب الدينى عند المصريين ، حيث شبهت مصر فيـه بعين حور عين الاله الذى ضحى بهـا من أجـل أبيه أوزيريس ، وذلك فى صراعه مع عمه ليأخـذ بحق أبيه منه وينتقم له ، وأصبحت عين حـور منذ ذلك التاريخ البعيد رمزا لأعز ما يقـدم من الهدى والقربان ، وكانت مصر كذلك أعظم ماخـلق الاله الذى شيدها فأحسن التشييد والبنـاء وأفاض عليها من الزينة والجمال ما ألهج بالحمد لسان العابد حيث يقول :

حمدا لك ياعين حور
يامن زينك بيديه
انه هو الذى زينك
انه هو الذى شيدك
انه هو الذى أسسك

وكان يقدر نعمة الاستقرار التى أتاحتها له بلاده الخصيبة الآمنة ، فكان ينظر الى حيـاة البـداوة وما فيها من التنقل والقلق فيقدر لبلده ما يجد فيها من الرغد وخفض العيش ، فهو يصف حال البدوى فيقول :

« انه لايحيا فى مكان واحد ولكنه هائم الاقدام ، حيث ظـل يقاتل منذ عهد حور فلم يغلب ولم يغلب ... لايعلن اليوم الذى يقاتل فيه (وانما يغير بغتة) وقد ينهب محلة منعزلة ولكنه لايقاتل بلدا آهلا »

ونقرأ بعض ماكتبه المصريون فى النيل فنجـد استشعارا لما افاء عليه من النعمة والخير وعـرفانا وحبا لذلك النهر الذى أقبل يغذو وطنه الحبيب :

حمدا لك أيها النيل
يامن خرج من الأرض وأتبل يغذو مصر
ان من يروى البرارى هو الذى خلقه رع
ليغذى الماشية جميعا
وهو الذى يسقى الصحارى وان بعدت عن الماء
فان منه الندى الذى يهمى من السماء
انه جبيب مدير اله الحصيد
انه رب الاسماك
وصانع الشعير وخالق القمح
ان هبط كانت الارض كلها فى فزع
وحزن الكبير والصغير
واذا ارتفع كانت الارض فى احتفال
وكل امرىء فى حبور

ولقد كان للشمس من حبه واحساسه وتقديره النصيب الأوفى ولم يكن فى حديثه عن الشـمس مجرد عابد يردد الحمد والدعاء بل كان انسـانا يستشعر الجمال ويسحره الفن بما فيه من الأصباغ والالوان .

حمدا لك أيها الرب الجميل فى كل يوم
يامن يشرق فى الصباح بغير انقطاع
ولا يؤوده العمل
اذا أشرقت انوارك هان الذهب
فهو ليس كمثل بريقك
يا خالقا ولست بمخلوق
يافريدا فى صفاته
ياعابر الأبدية
ان بريقك كبريق السماء
وان الوانك لتشع اكثر من أديمها

لقد أوتى المصرى من دقيق الاحساس ورقيق الشعور ماربطه ببلاده وطبيعتها ووثق عواطفه واحساسه بها فأحبها حبا صادقا فيه عمق وحنين يجذبه اليها كما عبر عن ذلك اخناتون فى أناشيده .

انك جميل عظيم
متلألىء رفيع فوق كل البلاد
قد أحاطت أشعتك بالاقطار وبكل ما خلقت
أنت رع ، حملتهم اسارى
وأوثقتهم جميعا بحبك
أنت رفيع وقد فاضت أشعتك قربا

كذلك كان حب المصرى مصر وحنينه اليهـا وحرصه على أن تمتد حياته وحياة أسرته وابنـائه عليها ثم الموت والدفن فى تربتها .

ويتمثل هذا الحنين فيما وصل الينا من قصص الأسفار والمغامرات ، فلا يغفل مؤلف القصة لمحة أو لمحات يعبر بها عن بعد الوطن والشوق المستبد به والحنين اليه ، ومن أروع ما صور لنا من ذلك قصة سانوهى ، وهى تروى قصـة أمير من أمراء الأسرة الثانية عشرة خرج مع الجيش المصرى بقيادة ولى العهد لقتال قبائل الطحنو ، وكان أن توفى الملك والجيش على الطريق ، فأرسل الموظفون من سمار الملك بالقصر من يبلغ ولى العهد سرا بذلك النبـأ ويستدعيه على عجل ، ويتحدث سانوهى فيقول :

« ولقد كنت قائما هناك عن ترب حين أقبل الرسـول فسمعت صوته وهو يحدثهم ، فاذا قلبى يضطرب ،٠٠ وذراعاى ترتخيان والفزع يدب فى أوصالى جميعـا ٠٠ وكان أن وليت وجهى شطر الجنوب فقد قررت الا أعود الى القصر ، اذ قدرت أن فتنة سوف تقع هناك ولا أستطيع القول بأنى سوف أعيش بعدها .. »

ومضى سانوهى فى فراره يقطع الفيافى والقفار حيث تسلمه بلد الى بلد ، وهو فى أثناء ذلك يواجه الموت من الجوع والعطش والاعياء حتى اسـتقر به المطاف فى سوريا ، هناك استقبله حاكم الأقـليم فأحسن استقباله ووطأ له جانبه وألان له الحديث وجعله على رأس بنيه وزوجه كبرى بناته ثم اذن له ان ينتقى من ارض بلاده خير مايملك فوهبـه له ، فكثر ماله واصبح ذا ثراء ضخم وسلطان واسـع وجاه عريض ، ثم تولى قيادة الجيش فضم اليـه مافتح من الأرض ، وكان قد اتيح له فضلا عن ذلك أن يقضى على حساده ومنافسيه فدانت له البـلاد هناك بغير منازع ودرت عليه من اخـلاف الرزق ماجعله يتذكر ماتعـرض له من التشرد والأذى وما وقع له من المحن والخطوب وقد تبدل شقاؤه نعيما وعشرة يسرا فيعبر عن ذلك فى أسـلوب مؤثر جميل فيقول :

« أصبحت غنيا بما عندى من عبيد ومالى من بيت فخـم ومكانة رفيعة ، لقد فعل ربى مافعل رحمة بمن أضله الهوى ففر الى بلد غريب . ان يوم النصر هذا انما هو ايذان برضوان ربى على ، لقد كنت بالأمس لاجئا ولكنى أجد اليوم من ينتصر لى . كنت هاربا أبيت على الطوى ويبرح بى الالم والجوع . والآن يطعم الجار من زادى. وكنت أهيم بعيدا عن وطنى فى العراء ، ولكنى أملك اليوم الأثواب الكثيرة والملابس البيضاء كنت حائرا مضطرا الى الجرى لا أجد من أرسله ، اما اليوم فانا أملك جموع العبيد ، وهذه دارى أنيقة ورحابى واسـعة وقد ارتفع ذكرى الى مسامع القصر »

ولكن النعيم الذى عاش فيه الرجل لم يكن ليلهيه عن وطنه والشوق لرؤيته والتطلع لأن يسـتقر جسده فيه بعد موته ، فكان ذلك التعبير المؤثر الذى يصور لنا الحنين أحسن تصوير ويصور لنـا اعزاز الوطن كيف يكون ، وكيف يحمل الرجل على ترك قبيلته وبنيه وأمواله ليعود الى وطنه ، وتصور لنا ذلك الفرح الذى أخرجه عن طوره ووقاره وعقله وكان قد طعن فى السن وشب أبنـاؤه وتزوجوا واصبح لكل منهم قبيلته . كان ذلك حين عفـا عنه الملك واذن له بالعودة :

« يا رب ، يا من قدر على الفرار ، كن رحيما بى واعدنى الى بلادى ... هلا قدرت لى رؤية البقعة التى يحن قلبى للعيش فيها ؟! **أمن شىء لدى أعظم عندى من أن يدفن جسدى فى الأرض التى ولد فيها** .. ارحمنى يارب .. ولما خوطب جلالة ملك الشمال والجنوب .. فى حالى .. أسرع بالكتابة الى أن ... هيا عد الى مصر ... وبلغنى هذا الأمر وكنت واقفا بين أقاربى من أهل القبيلة ، **فلما قرىء على خررت ساجدا ثم قبضت قبضة من تراب فحثوتها على راسى ثم اندفعت فى الحى حول خيامى وأنا أصرخ فرحا ...** »

فالوطن عند المصرى مسقط راسه الذى ولد فيه ودرجت طفولته فى كنفه وتربى فى رحابه وعلى ضفافه ، لايعدل به مالا ولا جاها ولا سلطانا فضلا عن وطن آخر .

ولقد كان الوطن كذلك مهد الأسرة والزوجة والولد وهم من أثمن ما كان يقدر المصرى ويعتز به ، وكانت العودة الى الوطن بعد غربة ، ولقاء الزوجة والبنين من أشد مايبعث الفرح والرضا الى نفسه ويملأها سعادة وغبطة . ولنا من ذلك مثل فيما ورد فى قصة بحار حطمت الانواء سفينته وحملته الأمواج بين الموت والحياة الى جزيرة فى البحر ، هناك استقبله افعوان هائل كان ملك الجزيرة فأحسن استقباله وهدأ من روعه وبشره بأنه عائد الى وطنه فى سلام قال :

« ولسوف تملأ احضانك بأبنائك وتقبل زوجتك وترى بيتك ، **وأجمل من كل شىء انك سوف تبلغ وطنك وتعيش هناك مع اطفالك وفى وسط أخوتك** ... انظر لسوف تبلغ وطنك فى شهرين فتأخذ أطفالك فى احضانك وتسعد فى بيتك »

لقد كانت العودة الى الوطن أقصى مايتمناه المصرى المفترب وكان ذلك يملؤه سعادة ذهبت مضرب الأمثال . من ذلك رجل ضاقت به سبل الحياة وخنقه الهم واستولى عليه اليأس القاتل ، فلم يجد خلاصا من محنته الا بالموت فهو يقول :

ان الموت أمامى اليوم
كالشفاء الذى يرتد الى المريض
وجلوس المرء على شاطىء النشوة
وعودة الرجل من القتال الى موطنه
ان الموت أمامى اليوم
حنين المرء لرؤية بنيه
وقد انفق السنين فى الاسر

بل لعل حب الوطن والحنين اليه عند المصريين أن يطغى على أواصر القربى ووشائج الدم وصلات الرحم الادنى .

وكانت الوطنية كذلك تستهدف كل مافيه مصلحة الوطن وخلاصه من الأذى ، ولقد كان الرجل يستشعر الألم العميق أن يرى وطنه على غير مايحب له ويشتهى من الخير والرفعة ولم يكن المواطنون على اختلاف طبقاتهم بالذين يتقاعسون عن أن يسهموا فى سبيل خلاص وطنهم بما يراد منهم من الجهد الفعال أو التكاتف الذى يقتضى الكتمان .

ولقد كان لما ذاقت مصر من المحن والآلام السياسية أن انتشر نوع جديد من الأدب هو أدب الكهانات ، حيث تشيع فى الناس قصص تبشر بظهور المخلص الذى يقبل لدفع الاذى وكشف الضر عن الوطن الحبيب وليملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا وكانت بشائر الدولة الوسطى وعودة البلاد الى الوحدة بعد الانقسام قد ذاعت فى الناس على لسان كاهن يدعى نفررحو ردوا تاريخه الى أيام الملك سنفرو ورووا عنه أنه يبشر بمجىء « ابن الانسان(١) » الذى كتب له الخلود والذى ينشر السلام فى ربوع الارضين فيحبه الناس أجمعين ويوحد البلاد ويسعد به أهل زمانه . كل ذلك يدل على تعلق المصريين بوطنهم وحرصهم على خلاصه وسلامته وتقديرهم لولى الأمر الرشيد .

***

ولقد تجلت وطنية المصريين كذلك فى ميادين القتال ، حيث كانوا يبذلون من جهودهم ونفوسهم فى سبيل بلادهم ماكان مثالا رائعا للشجاعة والاقدام والاخلاص للوطن ، وكان ملهما كذلك لبعض ماأنشأوا من النثر والشعر،ولقد انحدرت لنا منذ الدولة القديمة من أخبار المواقع قطع اشاد فيها القواد بما احرزوا من النصر ، اقدمها ماسجل اونى وزير الملك ببى الثانى من أخبار حروبه التى قادها فى فلسطين .

كما روى سبك خو وهو من رجال سنوسرت الثالث احاديث حروبه التى اشترك فيها تحت لواء مليكه وماكان من شجاعته فى احدى مواقعه فى بعض بقاع فلسطين تسمى سكمم وقال :

كان لاحتلال الهكسوس ثم ما ساد مصر يومئذ من روح الكفاح والجهاد أثره فيما أنتج المصريون من الأدب . اذ دخل الأدب الميدان يعبىء المشاعر ويذكى الحماس ، وانتشرت أولا القصص التى تصور ظلم الهكسوس وافتئاتهم وتستنكر بقاءهم ، حتى هب المصريون فانقضوا على العداة الغاصبين فأجلوهم عن البلاد وطهروا منهم الأرض

---

(١) تذكرنا ببشرى مجىء المسيح وتلقيبه « ابن الانسان »

وهكذا سادت روح الحرب والمغامرة مصر منذ حرب التحرير ضد الهكسوس ، واقبل الشباب على الجيش ينخرطون فيه ويندفعون فى معاركه ثم يفخرون بما شهدوا من المواقع ومابذلوا من ضروب الشجاعة والاقدام تحت لواء الملك ، وبذلك اتسعت فرص الانشاء الأدبى ، وأقبل الناس على سماع قصص المواقع والمغامرات وقصائد الحماسة والبذل .

ولقد كان فى حروب رمسيس الثانى مع الحيثيين ومابذل فى معركة قادش من الجهاد والكفاح ما قدح قريحة الشعراء والكتاب فى ذلك الزمان ، فصوروا محنة رمسيس حيث أحاط به الاعداء ينوشونه من كل مكان وهو يقاتل داعيا ربه مستنجدا به فازعا اليه ثم منتصرا عليهم ظافرا بهم آخر الأمر ، وذلك فى ملحمة طويلة سرت بين الناس ونسبت الى شاعر مصرى يقال له بنتاور .

ثم كان عهده ولده مرنبتاح وكان حافلا بالوقائع العنيفة التى أبلى المصريون فيها أحسن البلاء حتى استخلصوا النصر على أعدائهم الذين انقضوا على مصر أنقضاض الوحش على الفريسة ، وكان من أروع ما بقى لنا يومئذ أنشودة النصر التى سجلت على ماعرف باسم لوح اسرائيل وفيها يحمد الناس ربهم أن خلصهم من أعدائهم ومتعهم بالسلام والأمن، ويشكرون لمليكهم ان وضع عن كاهلهم عبئا وخطرا كأنه حمل من نحاس .

* * *

ولقد كان المصرى يعتز بوطنه ويفخر به ويدرك مكانته من سائر الشعوب من حوله ويعتز بما يصدر اليها من الحضارة والفن ومن العلم والثقافة ويدرك امتيازه بذلك عنها حيث بلغ منها شأوا لم تبلغ اليه وكان يقلقه أن تتعرض حضارته تلك لدمار حين تتعرض ليد أجنبى لا يحفظها ، وفى ذلك قالت حاتشبسوت بعد ان تولت حكم مصر واصلحت مادمر الهكسوس .

« لقد أصلحت الخراب وأتممت ماكان ناقصا قبل مجىء الأسيويين (الهكسوس) الى هوارة فى الارض الشمالية وكان بينهم يومئذ من البربر من وجهوا جهدهم الى تخريب العمائر جهلا منهم بوجود رع »

ولقد كان فى ذلك اعتراف بآلهة مصر وفضلها ، واعتراف بأن مصر أول ما خلق الله من البلاد ، وسواء روى مؤلف القصة واقعة صحيحة عن أمير ببلوص أم أنه أنطقه بتلك الكلمات دعاية وتبشيرا ، فان القصة مع ذلك انما تبرز ما وقر فى نفوس المصريين من استشعارهم فضل بلادهم الذى اعترف به الاغريق على كل حال ، فلها من العراقة السبق ومن الحضارة الخلق والابتكار ، وتعليم الجيران من البلدان والأقطار .

* * *

لذلك كله آمن المصريون الأقدمون بامتيازهم على سائر الناس من الشعوب ، بل آمنو بأنهم هم الناس وحدهم وأن غيرهم من الشعوب دون ذلك ، فاذا تحدث المصرى عن « الناس » فانما كان يعنى بكلمته تلك المصريين دون سواهم .

وأرجو الا أبالغ حين أنفى عن المصريين التعصب وانسب اليهم الفلسفة او نظرة فيها شىء من الحكمة او العمق . أو أنسب اليهم الفطرة السليمة وهذا أضعف الايمان . ذلك أن المصرى لم يكن متعصبا لجنس ولا لون ، انما كانت تعنيه الثقافة والحضارة والحياة فى تلك الأرض التى أحبها وظل يعتبرها موطن كل شىء أو « أم الدنيا » كان المصرى هو كل من سكن مصر وتحدث بلغتها واتخذ عاداتها وتزيا بزيها ، وكان الأجنبى يستطيع أن يكون مصريا اذا اتخذ لغة مصر وعاداتها ولبوسها ولقد أتى الى مصر عدد كبير من الأسيويين والليبيين والزنوج فلم يلقوا منها الا خيرا وذلك حين يتمصرون بل لقد بلغ بعضهم ارفع المناصب فى الدولة .

أما اذا احتفظوا باجنبيتهم فذلك مايؤلم المصرى فاذا به يشكو من تدفق الأجانب عليها فى فترات المحن الوطنية وفى عصور الضعف

السياسى . بل لعلهم ينكرون صـــفة المصرية عن المصرى الخالص اذا هجر بلاده وخلع عاداته ولو كان من بيت الامارة وسليل الاسرة المالكة ، فان الأمراء من بيت سنوسرت حين استقبلوا سانوهى بعد غربته التى انفقها فى الشام قد وصـــفوه بأنه « الأسيوى الذى ولد فى مصر » .

ولقد كان المصرى يشعر وهو فى تلك الـــواحة الخضراء التى تكتنف النيل أن الحضارة فى مصر وأن البداوة فى غيرها ، ولقد عبر عن ذلك فى قصة فيها كثير من الاشارة والرمز بأنه :

يروى أن الاله الشمس رع كان يحيا فى الأرض (مصر) وكانت ابنته تفنوت تحيا فى صـــحراوات النوبة العليا فى صـــورة لبـؤة ضارية تجـــوب الوديان وعيناها تنطـــق شررا وأنفاســـــها تزفر لهبا وقلبها يتقد حقدا ، وكانت تتعقب أعــــداءها فتسحقهم وتنهش لحـــــومهم وتلغ فى دمائهم . ولكن رع قد كان يحب أن تعود ابنته اليه وتعيش الى جانبه لأنها ابنته التى يحبها ، ولكى تدفع عنه أعداءه وتقضى عليهم ، لذلك فقد أرسل اليها ولده شو مع اله الحكمة تحوت ليغريها بحديثه وألفاظه السحرية .. فطفق يهدىء من روعها فى بلاد أبيها ووصف لها النيل والحقول الخضر وقراها الجميلة ومدنها البديعة حيث تنشأ لها المعابد حين تعـــود وتحدث اليها بأنها لن تضطر بعد ذلك الى الفارة فى سبيل طعامها ، فسوف تقـــدم لها الوعـــول والغزلان فى كل يوم ، ولن تنقطع الموســـــيقى والرقص بين يديها .

ولم يكتف تحوت بمجرد الأحاديث ، فقدم لها كأسا من نبيذ وأمر بالغزلان فقربت اليها والموسيقى فعزفت بين يديها على حين ظل يتلو عزائمه السحرية كما طفق أخوها يغريها بالعودة .

وتأثرت تفنوت بذلك كله فسكن غضبها ورضيت الرحيل الى مصر فعانقها شو جذلان فرحا ، وتقدموا فى موكب تملؤه الفرحة فى صحبة المغنين من أهل النوبة ، وتناول شو طنبورا طفق يعزف عليه راقصا بين يدى اخته كما تعود معهما فى سلام . فلمـــا انتهى الموكب الى جزيرة فيلة نزلت تفنـــوت من الصحراء فى صورة غزال ثم طفقت تنظر الى عجائب مصر ، ولما تطهرت بمياه جزيرة البيجة المقدسة اذا بها تتحول فتاة رائعة بارعة القوام تفيض عينـــاها نورا ووجهها بشرا ، فلما رآها ابوها عانقها محبورا وتلقاها الآلهة فى مكان .. ووجدت فى كل معبد مكانا لها الى جانب أخيها الذى اتخذها لنفسه زوجا

فلقد ظلت تفنـــوت ابنة الاله على وحشيتها وصورتها الضارية طالما عاشت بعيدة عن مصر . فلما هبطت بها اكتسبت دماثة ورقة فتحولت الى صورة الغزال أولا ثم انتقلت الى صـــورة البشر أو هيئة « الناس » حين عاشت فى مصر واستقرت فى الوطن المتحضر الحبيب .





« ان لم احترق أنا ، وان لم تحترق أنت ، ان لم نحترق كلنا، فكيف يمكن للظلمات أن تصبح ضياء »
« ناظم حكمت »

فى عام ١٩٥١ ، اضطر شاعر كبير استطاع أن يكتب اسمه فى سجل الخلود ، واحد من أعظم شعراء عصرنا ، ومكافح ومناضل فى شرف عن الحرية والديمقراطية والسلام .. اضطر هذا الشاعر أن يهرب من « تركيا » التى أحبها كحبات عيونه ، مفضلا أن يعيش كبروميثيوس ، طليقا ، يتجول فى قلب العالم ، يواصل رسالته الكبرى التى وهبها حياته .

بدأت حياة ناظم حكمت ، الممتلئة بكل أنواع النشاط الفنى والوطنى فى عام ١٩٠٢ ، فى استانبول ، فى أسرة متوسطة جاءت من ريف تركيا لتستقر فى العاصمة التركية .

وماتت أمه وهو طفل صغير ، أما أبوه فكان موظفا صغيرا بالبحرية ، وكانت مكاتبها قريبة من بيتهم ، فكان ناظم يذهب اليها كثيرا ليعيش الحركة الدائبة على الساحل .. ويرقب المراكب والسفن والبحارة .. وينعم بلحظات وداع الشمس للشاطىء .

كل هذه الأشياء ، امتصها وجدان الشاعر ، كجزء من انطباعات الطفولة ، المليئة بالحياة ، فجعلته يكتب الشعر قبل أن يتخطى الرابعة عشرة من عمره وهو ما زال طالبا بالمدرسة البحرية .

فكانت قصائده الأولى عن البحر والمدينة .. والبحارة فى الميناء .. والغروب على الساحل .. والسوق والناس . ومع الشعر كان يقرأ ، ويزود عقله بمختلف الثقافات . وتأثر بالشاعر بيرون فى حياته الأولى .

ودفعه بيرون الى شعراء كثيرين ، فراح يقرأ شيلى .. وبوشكين .. وليرمانتوف .. ووردزورث .. وغيرهم . كما راح يقرأ كل قديم وجديد من أدب بلاده .

ولم تأت الحرب العالمية الأولى .. الا واحس ناظم بمرارة الاحتلال .

.. فهجر المدرسة البحرية التى تعلم بها .. وانضم الى الحركة الوطنية التى تسعى لتحرير بلاده .. وخالط المثقفين والعمال .. واحتك بخبراتهم .. التى كانت تزيده نضجا وثورية .

واشترك ناظم حكمت فى أحداث الحركة القومية العارمة فى استامبول بين عامى ١٩١٩ و ١٩٢٢ ، شاعرا ومناضلا من الطراز الأول .

وهكذا بدأ منذ وقت مبكر فى حياته يحقق الالتقاء بين أحلامه وأفعاله ، بين أفكاره وآماله ومايمارسه فى الحياة اليومية فى غمرة العمل .

وبذلك اهتدى الى الطريق السليم فى فجر شبابه ، عن طريق حل التناقض القائم بين (الحلم والفعل) ، المسألة التى ساعدت على تناسق أعماله ، وقربته من جوهر الحياة الحقيقى .

وقد استطاع الشاعر أن يزود نفسه ، بمختلف ألوان المعرفة ، رغم انشغاله فى غمار تيار الحركة الوطنية ، فقرأ فى الفلسفة ، والأدب ، وتاريخ آداب اللغة ، والانثروبولجيا ، والاقتصاد .. وراح من خلال قراءاته ، يحدد موقفه من الحياة ، ويبحث عن

الوسائل التي يعبر بها عن الطاقة الهائلة المختزنة في أعماقه .

وفي سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى ، تأثر ناظم بالشاعر الروسي ماياكوفسكي .. وقرأ الكثير من أعماله .. وتأثر بقصائده من ناحيتي الشكل والمضمون . وقد استطاع أن يلتقي بماياكوفسكي ، خلال الرحلة التي طاف خلالها بالكثير من بلاد شرق أوربا وآسيا فيما بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٥ .. فاجتاز : بسارابيا ، واليونان ، وإيران ، والصرب ، وجورجيا ، وروسيا ، والهند ، وغيرها .. وكان خلال تطوافه يقرأ كل ما يقع تحت متناول يده ، فيزداد التهاب ظمئه إلى المعرفة ولما رغب في توسيع دائرة تحصيله ، رفضت المعاهد العليا في تركيا قبوله ، بيد أنه استطاع في مدينته : استانبول ، أن يتقرب من شبيبة مدارسها ومعاهدها ، ويرتبط بالمثقفين الوطنيين وغيرهم من العناصر الشريفة ، التي كانت تتوق إلى تحرير تركيا من ربقة الاستعمار ومن قهر الرجعية التي كانت تحكم البلاد .

ويبدأ الشاعر في عام ١٩٢٤ حملة منظمة ، لبعث تركيا من جديد . ويبدأ في توجيه أشعاره وكتاباته لخدمة هذه القضية . فيكتب العديد من القصائد والتمثيليات التي تصور بؤس الناس في وطنه ، وتحث الجماهير على أن تثب وثبتها الكبرى .

وسرعان ما ضاقت السلطات بهذا النشاط الملحوظ ، فأصدرت أوامرها باعتقال الشاعر ، وألقى به في سجن استانبول ، ثم في سجن أنقره ، لمدة ثلاث سنوات . ومنذ ذلك الوقت ، وحياة الشاعر كلها ، حتى عام ١٩٥٠ سلسلة متصلة من النضال .. والسجن .. والمحاكمات . ومنذ ذلك الوقت ، أيضا ، وكفاحه يتفاعل مع أعماقه ، ليتمخض عن ميلاد أروع تجربة شعرية تتغنى بها الملايين في بلاده .. وفي كل مكان .

دخل ناظم السجن عام ١٩٣٨ ..

ومن ذلك المكان المظلم البارد ، انبعثت كلمات مضيئة دافئة ، تبعث الحياة وتضيء للملايين الطريق ، وتضع الشاعر التركي في مصاف أراجون وبابلونيرودا ..

كان ناظم يحب بلاده .. يحب الناس في وطنه . ويؤمن بطاقاتهم وقواهم غير المحدودة ، لذلك لم ييأس ، ولم ينكص عن الطريق الحق عندما سمع النطق بالحكم عليه بثمانية وعشرين عاما .. بل ابتسم ، ونظر من نافذة سجنه ، وراح يغني :

هذه البلاد تشبه رأس فرس
آتية تعدو .. من آسيا البعيدة
لتصبح في البحر المتوسط
هذه البلاد ، بلادنا ..
معاصم دامية .. وأسنان مصطكة ،
وأقدام حافية ،
وأرض تشبه سجادة من حرير ..
هذا الجحيم ، هذا النعيم ، بلادنا
لتغلق الأبواب التي تقوم على بيوت الآخرين
لتغلق إلى الأبد ..
وليكف الناس عن أن يكونوا ..
عبيدا للناس ..
هذا النداء نداؤنا :
أن نعيش كشجرة وحيدة ، حرة ،
وأن يعيش أخوتنا ، أحرارا ، كأشجار الغابة ..
هذا الحلم ، حلمنا . .

ونظر ناظم فيما حوله . انه في السجن .. في زنزانة ضيقة باردة .. لكن ، هناك في الخارج أناس .. دفء .. وحياة .. وأمل .. فلم يخاف إذن ؟ .. ليشارك من زنزانته دفء الحياة في الخارج .. وليمد يده لتلتقي بالملايين في الحياة .. ولتعيش معهم لحظات نضالهم .

حقا أن أرض وطنه فقيرة .. وشعبه بائس مسكين لكنه يعرف أن في بلاده كنزا دفينا ، تحمله قلوب الناس

.. إذن ، فليمض قدما .. وليشعل الشموع في خيمة الظلام الهائلة التي تمتد في آسيا الصغرى ، وليذب ركام السنين بدفء كلماته ، حتى تكتسب حياته مضمونا حقيقيا ومغزى نضاليا فعالا .

.. ولأن ناظم كان يعشق الحياة ، ويؤمن بكل دفئها ، كان يثور على كل ظلم ، ويهاجم كل سيئ يراه في بلاده .. فيثور على الكثير من متناقضات عصرنا :

لكن متناقضات « العصر » لم تكن ترسب في نفسه يأسا ما ، ولم تكن تدع السوداوية والملل يتسللان إلى أعماقه ، بل على العكس شحذت فيه كل قوى الأمل والإشراق ، ليعمل على أن تتغلب قوى الخير على النزعات الشريرة في الحياة ، حتى تنتصر إرادة الإنسان على الواقع ويصبح سيدا له . وكان هذا الفهم الأصيل للحياة ينبع عن فهمه العميق لروح قوانين الجدل التي تحكم علاقات الإنسان بالطبيعة . ومثل هذا الفهم ، أيضا ، هو ما جعله ينظر للأدب والفن بمنظار واقعي ، خال من عقم

المثاليات العتيقة ومتاهات الفكر الرجعي . فقصائده تبعث فينا الرعشة الانسانية الصادقة .

فهو في قصيدته « الأحشاء المقدسة » مثلا ، يصور بانسانية بالغة الانسان الطريد الممزق ، وتتردد في تموجات أبيات القصيدة هذه الروح الانسانية البسيطة بساطة الحياة ، التي تميز معظم قصائد الشاعر التركي .

وفي قصيدته « البنفسجات الصهباء » ، تعبير عن دفء الحياة ، ففيها ــ كما يقول الأستاذ محمد عيتاني (١) ــ تبرز فجأة صورة المرأة زوج ناظم حكمت ، التي نراها متوحدة مع الأم والأخت والبنت ، أي مع كل ما يجعل من المرأة حقا وجمالا وحنانا .. من خلال هذا تشرق صورة الجمال ، فتضيء الشمس على جبين الحبيبة :

ايه انت ، يا من تحملين الشمس
على جبينك ،
أيتها الطفلة الحلوة ، التي عيونها من ذهب

وفي الكثير من قصائد ناظم ، نجد ــ دائما ــ الواقع يعلن عن نفسه في أبيات متفاوته في الطول والقصر ، وكأن الشاعر التركي يريد أن يحاكي بذلك لهجة الحديث العادية لكن الالتماعات الفكرية الذكية ، تنبض فجأة ، في ثنايا هذا الحديث ، وفي سياق القصيدة . فبعد أن يسترسل الشاعر في قصيدة « البنفسجات الصهباء » في الحديث النثري عن :

« القطار الأصفر ، ذي الحافلات الخشبية ، تتصاعد منه روائح العرق واللحم والتبغ » ..

اذ به يحلق فجأة ، الى ذروة الشعر ، فتنبض أوتاره : « بصورة الطفلة الحلوة التي عيونها من ذهب » ، ولا يعني هذا النهج أن قصيدة ناظم حكمت تتراوح بين الحالة الشعرية الصافية ، وقفزاتها السحرية والصورة الجديدة المبدعة ، وبين مهاوي النثر وعاديته .. بل ان الشاعر ليتعمد أسلوبا بارعا في سرعة الانتقال من وتر الى وتر ، ليقلب موضوعه المستمد من الحياة ، ويبدي جماليته ، التي كثيرا ما تحوي صورا عادية صريحة من حياة الواقع ، وخطوطا وتفاصيل وجزئيات يراها بعض الشعراء من فتات الحياة ويراها ناظم حكمت صلات تربط بين الانسان الشاعر وبين حياته اليومية التي يعرف كيف يستلهمها . ولذا يعمد الشاعر في

(١) في كتابه : ناظم حكمت . بيروت ١٩٥٣ .

خطوطه الشعرية احيانا الى البساطة فيحملها لانهاية العالم الشعري .

والى جانب هذه الميزة ، وهي البساطة في التعبير ، التي تميز كل قصائد ناظم حكمت ، نجد حركة أخرى قد تتخذ طابعا نفسيا جماليا رفيعا : فبعد ان ينفي الشاعر من قصيدته : الوردة .. والبلبل .. وضوء القمر .. ويطردها من « قلب الشاعر » ، لانشغاله بمثالية أكثر انسانية وأعمق ثورة ، يتحرك الذكاء وحدة الذهن اللاذع ، ونرى لهذه الحركة امثلة عديدة في جميع قصائد ناظم حكمت .

وقد يعلن ناظم في مجرى قصيدته عن «جماليته» وذلك انطلاقا مع حسه الانساني الواقعي ، وتقديسا للثورة الانسانية ، التي تتضمن ايضا ولا شك ثورة في مقاييس علم الجمال ، وهذا ما فعله في قصيدته « بييرلوتي » وقصيدة « الرسالة الثالثة الى تارانتا بابو » وقصيدة « بروميثيوس » وسواها .

وناظم حكمت ، يعلن ، بل يعترف جهرا ، بأن حرارة المعركة ، وظلال المشانق ، وصرخات الجنود ، قد شغلته عن تلمس القافية ، تلمس الجواهري :

لا سماع صوت من العالم الآخر ،
ولا صوغ الدنيا العجب ..
في نسيج السطور ..
ولا تلمس القافية تلمس الجوهري ..
ولا أقول حلوة ، ولا ريشة مسحورة ..
هذا المساء ، ولله الحمد ..
أنا ارفع ، أرفع بكثير من كل هذا ..
هذا المساء أنا مغن من الدروب ،
ان صوتي عار لا ضعة فيه، هو صوت ..
يغني لك أغنية لن تسمعها !
الثلج يسقط في الليل .. وأمامك ..
جيش ، يقتل أجمل ما نملك :
الأمل ، والحنين ، والأولاد (١)

والشاعر التركي اذ يعلن هذه « الجمالية » الجديدة ، المستمدة من لهب الحقائق الانسانية الواقعية وصورها ، يتمسك بعفويات ، من أجلها سجن اثنى عشر عاما :

نحن لم يعد لنا في قلوبنا ..
مكان للوردة ، والبلبل ..

(١) من قصيدة (بروميثيوس) ترجمة الأستاذ محمد عيتاني في كتابه « ناظم حكمت » بيروت ١٩٥٣ .

والروح ، وضوء القمر ..

او كما يقول :

لم يعد لى حيلة ، فالأصدقاء كانوا جائعين ،
فأكلنا ثمن البنفسج !

وهناك ظاهرة أخرى ، نراها من خصائص عبقرية الشاعر التركى ، الى جانب الخصائص التى أشرنا اليها ، وهى التمرس العميق بتفاصيل الحياة اليومية والألوان المحلية فى كل شبر من أرجاء العالم .. وكأن الشاعر يبتعث خصائص البقاع المختلفة فى وطن واحد هو « العالم » .. فها هى « الحسناء الحبشية) ، تحمل صفوفا ثلاثة تشكل عقدا من أسنان الأوز الأزرق .. والشاعر لا يهتم بهذه الألوان المحلية الغريبة ، لجمالها وطرافتها كما يفعل لوتى وسان بيير .. بل انك تحس من خلال صور ناظم حكمت وحديثه ، بتلك المحبة الانسانية الدافقة التى يضفيها على كل الناس فى مختلف بقاع العالم . ولكن الرسالة الثالثة الى (تارنتابابو) تتحرك بجمالية أبعد غورا ، وأصلب مراسا من الصور والأشكال .

ولا شك أن الشاعر التركى ، يصوغ أروع الصور التكنيكية ويصور ادق الخطوط واحفلها بالحيوية والروعة حين يجابه « المستبد » :

الهدف قبالتنا ، هناك قريبا جدا ..
قريبا جدا ، فانظروا ..
أنظروا ، فقد أصبحت معدودة ..
الايام التى لا تزال تفصلنا عن الحرية . .
وانظروا بعث الشرق ، يقبل من بعيد ..
ملوحا بمنديله المضرج بالدم (١)

لكن الشاعر التركى يوفق أكثر فأكثر ، حين يصور انتفاضته على الجماليات القديمة .. ففى « تارنتابابو » انتفاضة على جمالية روما ، وفى قصيدة « بيير لوتى » ثورة على جمالية الغرب كله فى نظرته الى الشعوب .. ففى القصيدة الأولى نرى الفتى الحبشى الذى احتل الفاشست أرض بلاده ، والطليان أبناء روما القديمة ، والفتى يبحث عن « روما » فى روما فلم يجدها :

طيلة اشهر ،
لم يبق باب الا طرقته ،
وانطلقت شارعا شارعا ،
وبناية بناية ،
وخطوة خطوة ،

افتش عن روما فى روما !

لم يجد روما المجيدة ، حيث يحس الانسان انسانيته ، بل رأى انتحارا بطيئا لجمالية القرون الوسطى العتيقة .. لقد خفت صوت « دانتى » ، وماتت روائع « ليوناردو دافنشى » ، وحنطت فى المتاحف لوحاته الرائعة .. وشنق روفائيل من عنقه الشاحب على جدران احدى الكاتدرائيات .. ورأى فتى الحبشة كل هذه « الجماليات » التى تشكل عظمة روما الزائفة وقد زالت ، ولكن صورة الحرية تشرق فى آخر القصيدة وتتوهج فى نفس الفتى الحبشى المتجول فى ارجاء « روما المنتحرة » ، لأنه يلمح ظل سبارتاكوس ، بطل العبيد الثائرين ، وهذا الخط السريع الذى يختتم به ناظم حكمت قصيدته من أدق الخطوط دلالة على ثقافته وطريقته فى الربط بين أحداث التاريخ وأحياء الجميل لروائع من نسيج الدهور .

.. وأى أمل فى الخلاص فى نفس الحبشى الأسود ، وأعمق وأعظم من صورةسبارتاكوس العبد الذى فك أغلاله وراح يجول فى ضواحى روما ؟ انها صورة رائعة ، تصور الحرية المشرقة فى (سبارتاكوس) ، وكأنها ترمزالى الانسانالمستعبد ، فى هذا السجن الكبير : العالم ! ! الانسان الصاعد لتحرير نفسه ، من قيود انسانيته ، وكأن هذه الصورة فى نهاية الأمر ، هى ضربة الفرح الأخيرة فى حياة شاقة متناوحة مؤرقة !

وناظم حكمت .. ليس من أولئك الشعراء الذين يقولون أى شىء على سجيتهم .. انه عندما يقول فانه يقول شيئا مدويا يهز الملايين . وكما يقول الناقد الفرنسى جان مارسيناك :

« يستمد الكثير من مظاهر قوته الشعرية من التناقض بين الاشياء ، فسخريته لا تنطلق حرة ألا اذا قارن فى ذهنه العاد ، بين الفكرة الفاشية مثلا وبين واقع الحياة الايطالية الشعبية ، فى ظل تلك الفكرة الحمقاء .. » .

اسمعه يقول فى مقدمته لقصيدة تارنتابابو :

فالدوتش بنيتوموسولينى .
وفى ذات الوقت ، قيصر الأوساط المالية الايطالية ،
مدير المصرف التجارى الايطالى ..
الصديق الحميم للبولونى توبليتز ،
يقول لنا فى تعريفه للفاشستية ،
عند الحرف « ف » من الموسوعة الايطالية :
« فى نظرى الفاشستية ، تتضمن كل شىء ،
وبدونها لا يوجد شىء فكرى أو انسانى ،
كل شىء عديم القيمة خارج الدولة » ،

(١) ترجمة الدكتور على سعد .

ولادراك النظام الذى تتحق فيه ،
هذه الفكرة العظيمة والشاملة ..
لا ينبغى ان تذهب الى أوتيل برتولينو سبلنديد ،
لرؤية الناس مجتمعين فى صالونات ،
تتألق بالاضواء التى تكاد تكسف شموس ايطاليا ..
ولكن ينبغى أن تنحدر الى الاحياء الشعبية ،
لان : « الواقع ان اكثر سكان هذه الاحياء ،
قد ادمجوا فى الدولة بعزم كبير !
فهم مغيبون فى غياهب السجون ..
او فى مخافر البوليس ،
أو فى مكاتب جباية الضرائب .
وهكذا فهم يعاملونهم ، واقعيا ونظريا ..
ان لا قيمة لشىء خارج الدولة » ! (١)

ثم هو يحيى (هنرى مارتان) الفرنسى الذى رفض أن يسلط النار على شعب الهند الصينية ، فحكم عليه حكام فرنسا بالسجن خمس سنوات .

وهو يستوحى (بيزدجى) الثائر الهندى ومصائر الانسان فى كل مكان ، على الأرض المعذبة ، فلا يهمل (العالم الأصفر) ، بل يقيد نفسه الكبيرة بعبودية هذا الانسان « الذى وضعوه فى الاغلال » ، ولا يسمح الشاعر لعينيه أن ترتفعا الى الافلاك الوضيئة ، فهو يرى أن عظمة هذا العبد ، أبعد مدى وأعرض مجدا من الكواكب والنجوم !

ان ذرة انسانية واحدة ، تعدل فى نظر حكمت ، بل تفوق بقيمتها كل ما فى الكون من أشياء جميلة .

ان فكرة الفرح ، بل حقيقة الفرح النابعة من أعماق المأساة لم تعد وهما تغذى به الروح واقعها ، وتزور فراديسها المصطنعة ، ولا خيالا بطوليا رومانسيا تعوض به النفوس المعقدة عن عجزها وحدودها ، بل الفرح عند ناظم حكمت ، كما يتضح من قصائده فى السجن ، نشوة انسانية ، يرتعش فيها الصفاء والغبطة ، لأنها تنبع من تخطى القهر والعبودية ، واشراق الانسان الصاعد .

ويطير قلب الشاعر الدافىء الى أعماق الاطلنطى .. وكأنما يرغب فى أن يرتاد الكون كله ، بحثا عن انسانية الانسان ، المبعثرة المعذبة ، وكأنما لا يكتفى احساسه البشرى بالمدن وما فيها من مظاهر الحياة العارمة ، وصور البؤس .. بل يتغلغل الى ابعد مجالات مآسيها ، فيغوص الى اعماق الاطلنطى .. حيث الغرقى .. والغواصات :

(١) ـ ترجمة الاستاذ محمد عيتانى .

وحيث هانس مولر من ميونخ ..
يعانق هارى طومسون من ليغربول ..

* * *

اما المراة ، اما الانثى ، واما توقه الى **هذه الشمس** اللاهبة التى لم يكن خلق الا بأبجديتها **فهو يغنيها** اروع ما فى عواطفه ، من صدق وحرارة ، **وهو** يتحدث اليها فى سجنه ، وكأن خطوط محياها مائلة على الجدار ، أو كأنها ترتعش « قرب الشجرة الصغيرة » فى فناء السجن ، او كأنها تحرك هذه المدفأة وتمس بأناملها جرته الخزفية المستندة الى الجدار .

ان وجود المراة ، يملأ سجن ناظم حكمت .

وهنا ، تختنق فى صدر الشاعر نشوة الغناء ، بحدود الجدران :

وفى مغيب آخر أيام عمرى ..
سوف اراك وارى اصدقائى ..
ولن احمل معى تحت الثرى ..
غير حسرة الأغنية التى لم تنته !

ان كلمات الشاعر التركى ، تشق الظلام ، وتبعث النور ..

انه يحترق ! يحترق ، كما احترق (كرم) بطل الاسطورة التركية ، التى تحكى أن حبيبته ماتت ، فحزن عليها حزنا مفجعا .. واراد ان يرتدى ثيابها . قيل له ستحترق لو فعلت ، ولكنه كان يحبها .. فارتدى ثيابها .. واحترق ..

وما اعظم نبرات الشاعر ، حين يجلس فى سجنه يحلل أيامه الحبيسة ، ويداعب يأسه .. فثمة يتعانق التوثب بشهوة الحرية ، فاذا بهما نوع من الوجد الصامت العميق ، ولعل ينابيع السجن ، بكل ما يحيط بها من تفاصيل يومية دقيقة ، وحسرات وآمال ، ان تكون أغزر ينابيع الشاعر التركى .. فهذه القصائد تضعه بين أعظم شعراء العالم ، بين أولئك الذين عانوا قضية الانسان ، وكانوا بحياتهم وشعرهم أصدق تعبير عن مأساة الحرية .

وبوسعنا ان نقول ان رسائل ناظم حكمت وقصائده فى السجن ، من أصدق الشعر واحفله بالحرارة والجمال والصدق .. ففى هذه القصائد تنبض عفوية العاطفة الشعرية الأصيلة ، وترتج فى عصب الكمال :

لو أرسلت لى مدينتى استانبول ..
بواسطة المبعوث السيد نورى ..
سندوق عروس ، سندوقا من السرو ..
ولو فتحته تاركا جرس القفل ..
الصغير يرن « تششن » !
فيخرج منه لفتان من كتان شيلة ..
وزوجان من القمصان ..
ومناديل بيضاء مطرزة بالفضة ..
وازهار « لاوند » فى كيس صغير من التيل ..
وأنت ..
لو خرجت أنت من داخله ..
فسأجلسك على السرير ..
وسأضع تحت قدميك جلدى ..
المخيف كجلد الذئب !
وسأبقى أمامك خافض الرأس ..
معقود اليدين ..
سأتأملك مسحورا ..
كم انت جميلة يا الهى ! كما أنت جميلة !
ففى ابتسامتك هواء استانبول وماؤها ..
وفى نظرتك ضبابات مدينتى
ايه يا سلطانتى ، ايه يا مولاتى ..
لو انك سمحت ولو تجرأ عبدك ناظم
فسيكون كمن يتنشق ويقبل استانبول ..
على خدك (١)

فى عام ١٩٥٠ ، ومع أصوات الملايين الذين تجمعوا ليطالبوا بالافراج عن ناظم حكمت ، اضرب الشاعر التركى عن الطعام ، حتى أوشك على الموت .. فقد أحس أنه لا بد من عمل ايجابى للتحرز من السجن .. وكان الاضراب هو الوسيلةالوحيدة .

كان مستقليا فى زنزانته ، وحيدا ، لكنه لم يكن يشعر بالوحدة ، كان يحس بأصوات له تلمع عيونهم فوق راسه ، ويطالبون بأصواتهم الافراج عنه .
خرج ناظم الى الحرية ، عام ١٩٥٠ ، وعاد يسير فى الحياة .

وعاد يشدو .

بلا قضبان ، وبلا أبواب .

ليغنى مع الآخرين ، اناشيد الحياة .

فبدأ يكتب الكثير من القصائد .. كما كتب بعض المسرحيات .. وأعاد كتابة بعضها الآخر على ضوء جديد بعد أن كان قد كتبها فى تخطيطات سريعة فى السجن .. ومن هذه المسرحيات « البطل بدر الدين » التى يروى فيها سيرة فلاح بطل قاد شعبه فى القرن الرابع عشر ليقاوم الطغيان ، ويدعو الى الحرية .. ثم شنق فى سبيل ذلك الهدف ، بعد أن هزم فى معركة فاصلة .

وكما خفق قلب ناظم للانسان فى كل مكان ، خفق ايضا من أجل مصر ، عندما ارتفع صوتهمدويا فى قصيدته بورسعيد التى كانت بمثابة صيحة : ارفعوا ايديكم عن بورسعيد ..

وقد اسمى ناظم هذه القصيدة ب « يا عينى ، يا حبيبى » .

التى يتغنى بها بصبى مصرى من ماسحى الأحذية قال فيها :

منصورى أسمر ونحيف ..
مثل صخرة التاريخ ..
منصورى حلو ..
منصورى يغنى دائما نفس الاغنية :
يا عينى ، يا حبيبى ..
لقد أحرقوا بورسعيد ، وقتلوا منصور ..
هذا الصباح رأيت صورته فى الصحيفة ..
رفات صغير بين الموتى ،
يا عينى ، يا حبيبى ..
مثل صخرة التاريخ (١)

* * *

واخيرا مات ناظم حكمت .

مات فى ٣ يونيو الماضى ..

مات ، لكنه كما ذكر من قبل ، سيظل حيا فى كل الاشياء الجميلة : فى حمامة بيكاسو البيضاء .. وفى أشعار أراجون .. وفى الناس فى بلاده .. وفى أوطان اخرى كثيرة .

انه سيعيش دائما ، لأنه رمز للنضال المستمر ضد قوى القهر والطغيان فى جميع اشكالها .

---

(١) من رسائل وقصائد ناظم حكمت فى السجن . ترجمة الأستاذ محمد عيتانى . (بيروت) .

(١) من قصيدة « يا عينى يا حبيبى » التى كتبها ناظمحكمت فى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٦ . وترجمها الشاعر عبد الوهاب البياتى .



يحررها : الدكتور أنور عبد العليم



« فى شهر يونيه الماضى نجح العلمــاء السوفيت فى اطلاق سفينتى الفضاء « فوستك ٥ » و « فوستك ٦ » للدوران حول الارض ثم استعادتهما مرة أخرى . وقاد السفينة الاولى الطيار بيكوفسكى فقطع فى رحلته حول الأرض نحو مليونى ميل فى خمسة أيام بلياليها اتم فيها ٨٢ دورة أو ما يوازى ثمانية أمثال المسافة بين كوكب الأرض والقمر . وقاد السفينة الثانية عاملة المصنع فالنتينا تريشكوفا التى مكثت ثلاثة أيام كاملة فى الفضاء أتمت فيها ٤٥ دورة حول الارض .

وعقب هذا النجاح الباهر الذى أحرزه الانسان فى أبحاث الفضاء ، تكهن كثير من العلماء بأن غزو الانسان للقمر أضحى أمرا قريب المنال . فهل سيتمكن الانسان حقا من أن يهبط على سطح القمر ويعود مرة أخرى الى الارض ؟ ان الاجابة على هذا السؤال تتطلب تجميع قدر كبير من المعلومات العلمية عن القمر قبل أن يجازف الانسان بالقيام بهذه الرحلة . وفى هذا المقال سنعرض ملخصا لمحاولات الانسان استكشاف القمر وعما اذا كانت الاحوال الطبيعية السائدة على سطحه تساعد على قيـام الحياة هناك » .

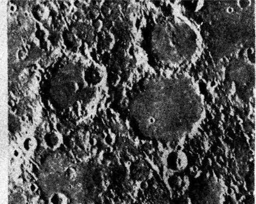



وسائل دراسة القمر :

القمر تابع من توابع الارض ، بل انه التـابع الوحيد لهـا وأقرب الاجرام السماوية اليها . وقد بدأ اهتمـــام الانســان بالقمر منذ فجر التاريخ من مجرد النظر الى السماء بالعين المجردة ، وتتبع أشكال هذا الكوكب فى منازله المختلفة من الهلال الى البدر الى المحاق . ومنذ قديم الزمان أيضا لاحظ أهل مصر وأهل بابل وغيرهم انتظام دورته وارتباطها بعدة الايام والشهور وبمواقع النجوم المختلفة ، فاستخدموها فى حساباتهم الفلكية .

ثم مرت دراسة القمر بعد ذلك فى مرحلة جديدة أكثر تقدما فى العصور الوسطى ، وذلك بعد اختراع المنظار الفلكى أو منظار جاليليو (التلسكوب) الذى يمكن الانسان من الرؤية من بعد . ومنذ ذلك الوقت حدث تطور كبير فى صناعة العدسات والمناظير ، بلغ من دقتها امكان تمييز معالم على سطح القمر اليوم تبلغ مساحتها نحو نصف ميل من الاميال .

من خلال الرؤية بالمناظير الفلكية ، أخذ العلماء يخططون على الورق خرائط لمعالم سطح القمر رأوا مساحات شاسـعة منبسطة تشبه بحار الارض ومحيطاتها ، فأطلقوا عليها أسـماء مثل : بحر الاحلام والبحر المحيط والبحر الجنوبى وبحر همبولت وغيرها ، كما رأوا قمما لجبال وفوهات لبراكين خامدة . ويبلغ عمر بعض هذه الخرائط القمرية نحو ٣٥٠ سنة . بيد أن تلك الخرائط كانت مدعاة للنقد لان خيال المرء يلعب دورا كبيرا فى تمييز معالم الصور التى تراها العين من بعد . وكان أن استعاض العلماء عن النظر بالعين بآلة التصوير الفوتوغرافى التى تسجل صورا لسطح القمر فى منازله المختلفة أكثر دقة وأمانة ، بيد أن هذه الصور هى الاخرى لم تستطع تمييز مساحات تقل عن نصف الميل كما ذكرنا آنفا .

صورتان فونوغرافيتان توضحان معـالم القمر ، وترى منهما التضاريس الدائرية التى تحاكى فوها اليسرى تشاهد سلاسل جبال وعرة وقنوات .

وفى عام ١٩٥٧ الميلادى دخلت دراســـة القمر فى مرحلة جديدة ، وذلك ضمن برنامج بحوث السنة الجغرافية الدولية أو سنة طبيعيات الأرض ، التى أطلقت خلالها الاقمار الصـناعية لدراسة طبقات الجو العليا والفضاء الخارجى للأرض . وشملت تلك الدراسات قياس الضغط والحرارة والاشعاعات وتأثيرها على حيوانات التجارب . وتبارت كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى فى اطلاق هذه الاقمار وفى تحسين الصواريخ الحاملة لها بغية الحصول على أكبر قسط من المعلومات المطلوبة .

وفى الرابع من أكتوبر عام ١٩٥٩ أطلق العلماء السوفييت صاروخا للفضاء يحمل أجهزة علمية ليدور حول القمر نفسه . **وقد ارسلت الاجهزة المذكورة لأول مرة فى تاريخ البشر صورا للجانب الخفى للقمر الذى** لا يظهر لسكان الارض أبدا . **كما اثبتت الاجهزة المذكورة عدم وجود حزام من الاشـعاعات حول القمر ، وأن المجال المغناطيسى للقمر ضعيف جدا ان لم يكن معدوما .**

وفى السنوات القليلة الماضية استخدم العلماء وسائل أخرى لدراســـة القمر ، منها **تحليـل الموجات الكهرومغناطيسية ، واستخدام الاشعة تحت الحمراء وموجات الرادار المنعكسة من سطح القمر نفسه .** ومع ذلك فلا تزال معلوماتنا عن القمـر سطحية ، لا تسمح لضمائر العلماء بتحمل وزر ارسال بشر فى سفينة فضاء ليهبط على سطحه قبل أن تتخذ الضمانات الكافية لسلامته ــ على الاقل فى الوقت الحاضر .

والخطوة التى يجب أن تسبق هذا العمل هى ارسال صواريخ تحمل أجهزة دقيقة لجمع عينات من ســـطح القمر ومن جوه وتحليلها ، والحصول على مزيد من المعلومات الصحيحة عن طبيعة هذا الكوكب ، قبل أن يغامر الانسان بالهبوط على ســـطحه . وتشير الدلائل الى أن فى الامكان تحقيق غزو الانسان للقمـر خلال السنوات العشر القادمة ، وربما شهد جيلنا المعاصر هذه التجربة الاولى من نوعها فى تاريخ الكون كله .

ماذا نعرف عن القمر ؟

القمر كما ذكرنا هو اقرب الاجرام السماوية الى الارض ، ولا يتعدى بعده عنها بأكثر من ربع مليون من الاميال ، أما من حيث الحجم فأصغر بكثير منها . وهو كروى الشكل ولكن ليس تام الاستدارة ، يبلغ قطره نحو ١٧٣٩ كيلو مترا بينما يبلغ قطر الارض نحو ٦٣٧٨ من الكيلو مترات . أما من حيث الكتلة فتزيد كتلة الارض عن القمر بأكثر من مائة مرة .

وبينما يحيط بالارض غلاف جوى يتكون من خليط من الغازات وبخار الماء ، نجد أن القمر ليس له غلاف جوى ، وان وجد مثل هذا الغلاف فهو رقيق جدا . والدليل على ذلك أنه اذا مر القمر أمام نجم من النجوم فان الاخير يختفى فجأة عند دخوله فى حافة القمر . فاذا ما كان للقمر غلاف جوى شاهدنا صورة معتمـة للنجم على حافة القمر ، كأنما هو يرى ذلك يعتقد بعض العلماء بوجود غلالة مثل غاز ثانى أكسيد الكربون وغازى ألا القمر . أما بخار الماء فلم يثبت وجو الاكسجين اللازم لحياة الكائنات .

ويلاحظ أن الغلاف الجوى يعتبر ح عنها الاشعاعات الضارة ويلطف من درج ثم فعلى النقيض من الارض ، نجـــد الحرارة على سطح القمر ، فالنصف الحرارة عليه ١٢٠ درجة مئوية أى تزيد بينما النصف المعتم من القمر ، حيث لا درجة البرودة عليه الى نحو ١٥٠ درجة

وسطح القمر يبدو وعرا تتخلله دوائر أ يتراوح قطر الفوهة منهـا بين ٢٠٠ كيا واحد ، كما شوهدت مساحات كبيرة منب هى الاخرى وتظهر معتمة فى الصور ، و العلماء أسماء البحار . والى جانب هذه أخرى تحاكى سلاسل الجبال أو الاخاديد و وهذه قد حار العلماء فى تعليل حقيقتها .

ويرى فريق من علماء الجيولوجيا أن تلك التى تبدو على سطح القمر مردها الى ثور ويعارض هذا الرأى فريق آخر من العلما نتيجة لاصطدام النيازك بسطح القمر ، وينج حرارة شديدة تصهر الصخور فتسيل على الدائرية التى أحدثتها النيازك .

وثمة رأى ثالث يجمع بين النظريتين ، نظر ونظرية اصطدام النيازك الكونية بسطح الق التضاريس .

الا أن أحد العلماء السوفيت المحدثين يع حية على سطح القمر بدليل الكشف عن غاز ثا بالمطياف الضوئى ، وتحتـــاج هذه الملاحظ التأكيد .

ولدراسة تضاريس القمر أهمية خاصة فى نشأة المجموعة الشمسية بأسرها ، اذ المعلوم أن لا تزال على حالتها الاولى التى تكونت عليها و التعرية المختلفة كالماء والرياح وهى لا وجود ا القمر .

هل الحياة ممكنة على القمر :

وننتقل بعد ذلك الى بحث امكانية الحياة على فنجد أن الحياة كما نعرفها على الارض غير محتد كوكب القمر وذلك بالنظر لعدم وجود غاز الأكـــ

من ألزم لوازم الحياة للانسان والحيوان والنبات على السواء .

كما أن عدم وجود غلاف جوى حول القمر هو المسئول عن ارتفاع درجة الحرارة فى النصف المضىء منه الى درجة تزيد على درجة غليان الماء ، وانخفاضها فى النصف المعتم الى ما تحت الصفر المئوى بكثير ، وليس من المحتمل وجود كائنات تستطيع الحياة فى تلك الظروف ، أضف الى ذلك أن الضغط على سطح القمر يقرب من الصفر ، لعدم وجود غلاف جوى أيضا . ومن شأن هذا أن تنفجر شرايين الانسان اذا هبط على سطح القمر دون أن يغلف جسمه بأردية خاصة مكيفة الضغط والحرارة ، كتلك التى يرتديها رواد الفضاء . والجاذبية على سطح القمر قليلة جدا بالنسبة لما هى عليه الحال على سطح الارض ، بمعنى أن الانسان بمجهود قليل يستطيع القفز الى أمتار عديدة فوق سطح القمر ، والجرى بسرعة تفوق سرعته العادية على الارض بمراحل . كما أن انعدام وجود غلاف جوى من شأنه أن يعرض الانسان للاشعاعات الضارة بالخلايا الحية اذا تعرض لها الكائن لوقت طويل ، مثل الاشعة فوق البنفسجية وغيرها .

والاصوات لا تنتقل فى الفضاء على سطح القمر لعدم وجود غلاف جوى تنتشر فيه ، بيد أن الانسان اذا ما أدنى أذنيه من الارض الصلبة فانه قد يسمع فرقعة تصم الاذان نتيجة اصطدام النيازك بسطح القمر .

ومن البديهى أن الانسان سوف لا يغامر بالهبوط على سطح القمر ما لم يدرس معالمه بدقة أكبر ، وما لم يحصل على صور تليفزيونية دقيقة لتفاصيل السطح وشكله .

وقد دلت الدراسات التى أجريت على انعكاس موجات الرادار من سطح القمر أن هذا السطح منبسط الى حد كبير ، وفيما عدا بعض المرتفعات المحيطة بفوهات البراكين فان درجة الانحدار للسطح لا تزيد على ٥ درجات بالنسبة للأفق .

ويرى علماء آخرون بأن تربة القمر مكونة من طبقة من التراب الكونى يغوص فيها المرء اذا وقف عليها . ومن خواص هـــذه الطبقة أنها لا تظهر الالوان المختلفة التى نراها على الارض . ومن ثم فان اللون الرمادى بدرجاته المختلفة هو اللون السائد على القمر . وقد أجريت بالفعل دراسات بالموجات اللاسلكية عن الالوان على سطح القمر خلص العلماء منها الى سيادة اللون الرمادى هناك . كما أن من المرجح أيضا وجود طبقة رقيقة من التربة لا يزيد سمـــــكها على مليمترات ، مكونة من الحبيبات النشطة ضوئيا ، تتوهج حين يسقط عليهـــا الضوء وتحتفظ بتوهجها لبعض الوقت بعد زواله .

وقد تكهن العلماء بوجود هذه الطبقة من دراسة القمر فى وقت الخسوف ، ومن تسجيل انبعاث ضوئى خافت من السطح فى ذلك الوقت .

كما درس علمـــــاء آخرون الخواص الحرارية لسطح القمر بواسطة الاشعة تحت الحمراء ، ووجدوا أن سطح القمر عازل للحرارة الى حد كبير . وحين يحدث للقمر خسوف تنخفض درجة الحرارة على سطحه فجأة بنحو ٢٠٠ درجة مئوية .

تركيب مادة القمر :

ومن المسائل المعقدة التى يجدر حلها قبل هبوط الانسان على سطح القمر موضوع المادة التى يتكون منها القمر سواء كان ذلك على القشرة السطحية أو تحتها . فقد وجد أن كثافة القمر اى الكتلة التى يحتويها السنتيمتر المكعب منه هى ٣ر٣٤ جرام . وقد توصل العلماء الى تقدير هذه الكثافة من قياس حجم القمر بحسابات فلكية ، ومن تقدير كتلته من حساب حركة دورانه . وعلى هذا الاساس يلاحظ أن مادة القمر أخف وزنا منمادة الارض نفسها التى تبلغ كثافتها ٥ر٥ ومعنى ذلك اختلاف تكوين الصخور والمعادن على الكوكبين ، أو وجود مواد خفيفة على القمر بنسبة أكبر منها على الارض . ويرى بعض العلماء أن القمر يحتوى على نسبة كبيرة من أكاســيد الحديد وهى أخف وزنا من الحديد نفسه . أو أن هناك قدرا كبيرا من الماء أو الجرافيت المحتبس فى باطن القمر ، وكلا الامرين يفتقر للتأييد فى الوقت الحاضر .

ويبدو أن النشاط الاشعاعى ضعيف فى قشرة القمر ، بعكس الحال على الارض . وألى نشاط المواد المشعة تعزى تلك الحرارة الشديدة التى تصهر صخور قشرة الارض وتظهر بعض المعادن على سطحها ومن أهم العناصر المشعة فى القشرة الارضية عنصر البوتاسيوم الذى تنبعث منه أشعة « جاما » ، ويسود الاعتقاد بأن هذا العنصر غير موجود على القمر .

ويلاحظ أن الحرارة الشديدة التى فى طبقات القشرة الارضية الداخلية ينجم عنها اختلال التوازن بين الطبقات ، مما يكون مدعاة لحدوث الزلازل والهزات الارضية .

فاذا لم يكن الحال كذلك فى قشرة القمر ، لافتقارها الى المواد المشعة ، فان الامر يقتضى ارسال أجهزة دقيقة لقياس الهزات على سطح القمر . **ومن قياس انتقال الموجات فى طبقات القمر الداخلية يمكن التكهن بتركيب مادته ومعـــرفة خواص العناصر التى فى مركزه أو نواته وهل هى صلبة أم سائلة ، كما يمكن التكهن أيضا بالمجال المغناطيسى للقمر .**

وقد بينت تسجيلات محطة الفضاء التى دارت حول القمر عام ١٩٥٩ ضعف المجال المغناطيسى للقمر مما يبعث على الاعتقاد بأن مركز القمر مواد غير منصهرة .

أما عن الوجه الخفى للقمر الذى لا نراه انطلاقا من كوكب الارض فقد وضح من الصور التى التقطتها محطة الفضاء السوفيتية قلة المساحات المنخفضة فيه وهى التى تعـــرف بالبحار القمرية ، ولم يهتد العلم بعد الى تعليل لهذه الظاهرة .

وجدير بالذكر اننا يمكننا أن نرصد من سطح الارض مساحة تزيد على نصف مساحة القمر بقليل نظرا لكرويته وانتقاله فى فلكه ، والمساحة الفعلية التى نراها تبلغ نحو ٥٩ ٪ من مسطح القمر كله .

نشأة المجموعة الشمسية :

ومما لا ريب فيه أن استكشاف القمر بوسائل جديدة ودقة أكبر سيتيح للانسان معرفة طبيعته وتركيب صخوره وتربته ، وسيلقى كل ذلك ضوءا كبيرا على نشأة المجمـوعة الشمسية بأسرها . ذلك لان سطح القمر لم يزل بكرا على فطرته الاولى التى تكون عليها ، ولم تؤثر فيه عوامل التعرية كما ذكرنا . ولئن كان وجه الارض قد تغير وتبدل كثيرا منذ نشأتها الاولى بفعل تلك العوامل ، ومن تأثير تفاعل الغلاف الجوى مع الغـلاف الصخرى ، فالحال ليس كذلك على القمر .

ولئن كانت أقدم الصخور المعروفة على الارض يرجع عهدها الى نحو ثلاثة آلاف من ملايين السنين ، فان النيازك التى تسقط على الكواكب والاقمار فى مجموعتنا الشمسية أقدم من ذلك العهد بكثير .

كما يسود الاعتقاد أيضا بأن الحياة لم تدب على ظهر الارض فى مبدأ نشأتها مباشرة ، ولكن بعد مضى مدة طويلة قدرت بألف مليون أو أكثر من السنين . وقد ظلت الارض خلال تلك الفترة خاوية من الاحياء ومن معالم الحياة .

ويرى العلماء أن هذه الصورة القديمة للارض التى لم يتيسر لسكانها رؤيتها فيها ، يمكن مشاهدتها اليوم على سطح القمر نفسه ، ذلك الكوكب الذى يدور حول الارض ويتبع مسارها حول الشمس . كما أنه تعرض لنفس ظروف الفضاء الخارجى فى النشأة الأولى كالارض تماما ، ولما يزل محتفظا بطابعه الأصلى القديم .

أما من حيث نشأة القمر نفسه فالمعتقد أنه كان جرما سماويا يسبح فى الفضاء وعندما اقترب الى حد معين من الارض جذبته اليها ودار فى فلكها ، وقد حدث هذا الامر منذ وقت قصير نسبيا . وهذه النظرية هى الأخرى من المسائل المعقـــدة التى تحتاج الى دراسة أكبر وتفصيل . كما يسود الاعتقاد أيضا بأن المسافة بين الارض والقمر لم تكن ثابتة طول الوقت .

وبعد : **فيتضح مما تقدم أنه لا يزال أمام العلم طريق طويل من قبل أنيتمكن الانسان من الهبوط علىسطح القمر والاستيطان فوقه أو العودة مرة أخرى لأمه الارض .**



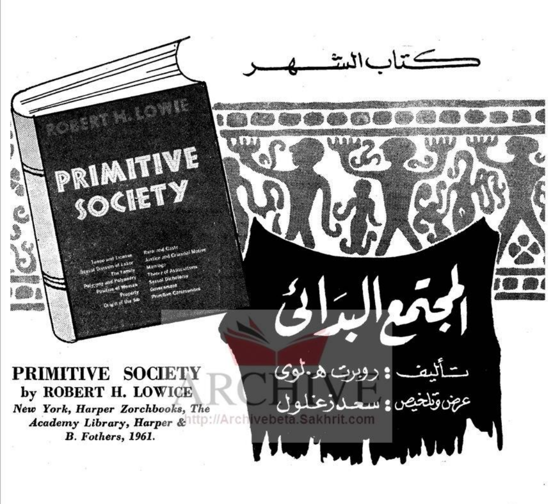


صفحة

فى تحقيق التراث







كتاب الشهر

المجتمع البدائى

تأليف : روبرت ه. لوى
عرض وتلخيص : سعد زغلول

PRIMITIVE SOCIETY
by ROBERT H. LOWICE
New York, Harper Zorchbooks, The Academy Library, Harper & B. Fothers, 1961.

يقول « روبرت لوى » فى مقدمة كتابه هذا انه كتبه اصلا لكى تتاح لعلماء الاجتماع فرصة التعرف على وجهات النظر المعاصرة لعلماء الانتروبولوجيا فيما يتعلق بالبناء الاجتماعى للمجتمع البدائى . وينبه الدارس الى أن دراسة المجتمعات البدائية لا تعنى بالضرورة وجوب تبرير وجودها .. وأنه فى كتابه قد اهتم فى المحل الاول بدراسة « التنظيم الاجتماعى » فى المجتمع البدائى .. ومن ثم بالاقسام التى ينقسم اليها هذا المجتمع وبوظائف هذه الاقسام وبعلاقاتها المتبادلة وبالعوامل التى تؤثر فى نموها . ويقع الكتاب فى حوالى أربعمائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط تضم خمسة عشر فصلا يعرض فيها « روبرت لوى » لأوجه المجتمع البدائى التى قرر أنها محل اهتمامه الاول فى دراسته هذه .. وهى أقسام المجتمع من حيث أنها « تنظيم اجتماعى »

● فى الفصل الأول بعد المقدمة ، يعرض المؤلف لفكرة الزواج فى المجتمع البدائى باعتبار أن الزواج مدخل الى التعريف بالاسرة التى يعتبرها نقطة البداية فى دراسته « للتنظيم » الاجتماعى لهذا المجتمع واول وحدة اجتماعية يجدر اعتبارها فى هذا الصدد .

من الناحية المبدئية : فان المعاشرة الجنسية محرمة تماما فى حدود الدائرة الضيقة للأسرة فليست هناك قبيلة مثلا .. تبيح العلاقة الجنسية بين الآباء والأبناء ، وحيث تبيح هذه العلاقة (زواجا) بين الاخوة ، فليس ذلك نتيجة للبدائية كما قد يمتقد البعض ، ولكنه نتيجة للمبالغة فى الحرص على نقاء الدم مثلما كان يحدث فى مصر القديمة حيث يتزوج الملك اخته حين لايجد من تضاهيه فى المنزلة ورفعة الدم .

وفى هذا المجال فان هناك مجتمعات بدائية كثيرة تحرم الزواج من الاقارب الى مستويات معينة من القرابة . بل انها قد تحرم الزواج من نفس القبيلة أو حتى من القبيلة الحليفة . وتصر على الزواج من خارج حدود القبيلة أو ما يعرف بال exogamy

بينما تصر مجتمعات اخرى على أن يكون الزواج من داخل القبيلة وهو ما يعرف بال endogamy وهو نظام يسود حيث ترتفع اهمية التمييز الاجتماعى كما يحدث اليوم مثلا فى بعض الاوساط الارستقراطية المتحضرة فى أوربا أو غيرها .

وقد يتم الزواج فى المجتمع البدائى مقابل ما يشبه «الدوطة» يدفعها الرجل لوالد الزوجة ، وقد يتم بالشراء حيث تكون المرأة مجرد متاع يمكن أن يباع ويشترى . ولقد يكون من الممكن ان يرث الاخ الاصغر أو القريب من درجة معينة زوجة رجل آخر بطريقة آلية بعد وفاته . ومن ناحية أخرى فقد يتنازل الرجل عن حقه لآخر . على أن نظام الزواج بالشراء هو الاكثر شيوعا حيث تعتبر المرأة فى كثير من المجتمعات البدائية مجرد متاع منقول قابل للارث كالماشية تماما . وقد يدفع ثمن المرأة لأبيها أو لأمها .. وقد يدفع لأعمامها أو اخوالها حسب العرف الذى يجرى فى هذه المجتمعات بالنسبة لأفضلية النسب .

كما أن هناك من الزيجات ما يتم باختطاف الزوجة أو أسرها فى الحرب .. أو حتى بعد الانتصار فى منافسة على امرأة معينة حتى ولو كانت متزوجة بالفعل .. وهو شكل أندر من الزواج بالقوة .

كما أن هناك أيضا الزواج بعد حب متبادل حتى ولو كان ضد رغبة الكبار. وهذا النوع يعتبر فى بعض المجتمعات البدائية ارقى أشكال الزواج .

اما بالنسبة لنوع القرابة المسموح بالزواج فى حدودها .. فهناك مثلا الزواج بأبناء الخؤولة أو العمومة . وقد يحرم الزواج بين أبناء الرجل وبنات شقيقه ، أو بين أبناء المرأة وبنات شقيقتها بينما يباح بين أبناء الرجل وبنات شقيقته ، او بين أبناء المرأة وبنات شقيقها وهو ما يعرف بال sibling وهى تعنى من الناحية « البيولوجية » صلب الاب بصرف النظر عن كونهم ذكورا أو اناثا حيث يحرم الزواج من الداخل .. ولقد أفاض المؤلف فى ايراد الامثلة على ذلك بين مختلف المجتمعات البدائية فى أرجاء العالم .

● ولقد وجد المؤلف أنه من الضرورى بعد ذلك ان يتحدث عن تعدد الزوجات Polygyny وعن تعدد الازواج oPlyandry وعن شيوعية العلاقة الجنسية Sexual Communism وهو حين يعرض للنوع الاول يحذر الدارس من أن يقع فى الخطأ بالنسبة لفهم الضرورة الملجئة الى هذا الشكل من الزواج . فهو يرى أن المجتمع العادى تتساوى فيه النسبة عادة بين الرجال والنساء . ولكن حيث لا تتساوى هذه النسبة فان تعدد الزوجات قد لا يصبح ممكنا فحسب ، بل وضروريا . ويؤكد المؤلف أن تعدد الزوجات ليس أبدا دليلا على المنزلة الاقل للمرأة .. فلربما تزوج الرجل بامرأة أخرى لمجرد أن زوجته الاولى شجعته على ذلك حتى يجىء بامرأة أخرى تساعدها فى أعباء الحياة المنزلية ! ومن ثم يمكن أن يكون تعدد الزوجات فى هذه المجتمعات نابعا عن حاجة اقتصادية أو اجتماعية ملحة . وحتى فى المجتمعات التى تبيح تعدد الزوجات فان نسبة ضئيلة من الرجال هى التى تمارس هذا الحق ، وقد تصل النسبة فى هذه المجتمعات الى ٦ ٪ فقط .

أما بالنسبة لتعدد الازواج ، فالغريب هنا أنه لا يمارس فى بعض المجتمعات البدائية نتيجة اى اختلاف فى النسبة بين عدد النساء والرجال (وان كان ذلك يحدث أحيانا) ، ولكنه يحدث نتيجة حاجة اقتصادية بحتة حيث يعجز الرجل ماديا عن شراء امرأة فيعاونه اخوته أو آخرون فى ذلك ويشاركونه فى حقوقه الزوجية حتى تلد المرأة فيصبح أكبر الازواج الوالد الشرعى للطفل . ولا مجال هنا للأبوة البيولوجية .

وقد تسود المجتمع البدائى أشكال من شيوعية العلاقة الجنسية فى شكل زواج جماعى يتم بين عدد من الرجال وعدد آخر من النساء . وقد تجىء هذه الشيوعية فى شكل تبادل بين الزوجات والازواج لفترة معينة . والامثلة على ذلك كثيرة أوردها المؤلف ويقصر المجال عن الاشارة اليها .

● وفى الفصل الذى يعقده المؤلف عن الاسرة يهتم أولا بالتفريق بين معنى الاسرة من الناحية البيولوجية وبين معناها من الناحية الاجتماعية التى تحددها كثير من الاعتبارات .

والاسرة فى المجتمع البدائى ، قد تستند الى الاخذ بمبدأ النسب الى الاب أو بمبدأ النسب الى الام . والاكثر شيوعا ، أن ينتسب الولد الى ابيه لأنه يرث عنه « كل شىء مقدس » .

وينبغى أن نلاحظ هنا ، أن معظم القبائل البدائية تضع فى اعتبارها فى علاقات تكوين الاسرة : العامل الاقتصادى الذى يجمع بين الزوجين واولادهما ، وترى أن الزواج وان كان مبنيا الى حد ما على اعتبارات الجنس ، يهدف أساسا الى خلق وحدة اقتصادية صغيرة هى الاسرة . حيث يتزوج أكثر رجال المجتمعات البدائية لا لحاجة جنسية فحسب ، بل لحاجتهم فى المحل الاول الى نساء يساعدنهم فى حياتهم اليومية .. ومن هنا فانه سواء ساد الزواج بواحد أو بواحدة ، أو الزواج المشترك ، أو شيوعية الجنس . فان الاسرة الصغيرة المكونة من الابوين والاولاد تكون وحدة اقتصادية صغيرة بعيدا عن بقية المجتمع الذى تعيش فيه .

وقد تتفكك روابط الاسرة عندما يتزوج الابناء أو البنات بينما تبقى روابط النسب قائمة .. وانفصال الزوجين فى المجتمعات البدائية يندر تقريبا عندما يرزقان بأولاد بينما يعتبر العقم عذرا قويا للانفصال أو الطلاق .

وعند الزواج قد يعيش الزوجان مستقلين . وقد يعيشان مع أسرة الزوج أو اسرة الزوجة حسب ما يسود فى كل مجتمع بدائى فى شكل قانون ثابت وملزم . وقد يعيش الزوج فترة ما مع عائلة زوجته ليخدم أباها اذا لم يكن فى مقدوره أن يدفع ثمنها .

وتقسيم العمل بين الجنسين ـ الرجل والمرأة ـ فى المجتمعات البدائية واضح كل الوضوح ، وهو تقسيم يكاد أن يكون عرفيا نتيجة الاختلاف الفسيولوجى بين الرجل والمرأة وان كانت بعض المجتمعات تحرم أنواعا معينة من الاعمال على النساء .

وينبغى أن نشير الى أن اكثر المجتمعات البدائية تجبر غير المتزوجين من الفتيان والفتيات على أن يعيشوا منفصلين تحت رقابة شديدة . وأن نظام التبنى شائع فى كثير من هذه المجتمعات اذا كان الزوجان عقيمين . وفى هذه الحالة يكون الطفل المتبنى وارثا لأبيه بالتبنى .

● ويعرض « روبرت لوى » بعد ذلك لقوانين النسب فى المجتمعات البدائية .. ويؤكد تأثيرها البالغ على أوجه الحياة الاجتماعية فى هذه المجتمعات . فمن الملاحظ انه حيث تكون أفضلية النسب للأب ، فان اخوته يكونون ذا تأثير بالغ على حياة الاسرة بحيث تنشأ رابطة بين أبناء الاب وأعمامهم لا نجد لها مثيلا فى المجتمعات الحديثة . ولقد يكون العم ملزما حسب قوانين القبيلة البدائية بأن يتزوج امرأة أخيه المتوفى احياء لنسله .. وعندما تكون أفضلية النسب للأم فان نفس التأثير السابق يكون للأخوال . وفى كثير من المجتمعات البدائية تسود مجموعة من القوانين العرفية التى تحددالعلاقة بين الافراد عندما تنشأ رابطة من روابط الزواج . فهناك تصرفات مباحة وأخرى غير مباحة بالنسبة للزوجين تجاه والديهما بعد الزواج . ففى بعض هذه المجتمعات تنشأ علاقة خاصة بين الزوج مثلا ووالد زوجته أو والدتها وكذلك العكس مع الزوجة . فليس فى مقدور الزوج مثلا أن يخاطب والد زوجته أو والدتها مباشرة . وكذلك الامر بالنسبة للزوجة . كما أن الوالد اذا تحدث مع زوج ابنته

فانه يتحدث معه عن غير الطريق المباشر .. وقد لا يسمح للزوجة بعد الزواج بأن تكشف وجهها أمام والد زوجها أو بأن تنظر الى وجهه ، بل ينبغى أن تخاطبه ووجهها فى الارض !

وهناك أمثلة كثيرة أوردها المؤلف لطبيعة العلاقة التى تنشأ فى الاسرة اذا تزوج أحد أبنائها أو احدى بناتها . وكلها فى النهاية تؤكد ما للقرابة والنسب من قوة وتأثير فى المجتمعات البدائية على العلاقات الاجتماعية المختلفة . وجدير بالذكر فى هذا الصدد أن ما يقرر النسب والقرابة تحريمه من تصرفات يعتبر فى حكم المحرمات الواجب التقيد بها Taboo وأن السخرية بها أو التحلل منها يعتبر كذلك جريمة يعاقب عليها المجتمع البدائى بشدة . والحق أن الامثلة العديدة التى أوردها المؤلف فى هذا الصدد تبلغ فى كثير منها حدا بالغا من الطرافة .

ولقد أشار المؤلف الى تقليد ـ وصفه هو بالغرابة ! ـ جرى عليه العرف فى كثير من المجتمعات البدائية . ذلك هو تغير اسم الوالد أو الوالدة بعد أن يولد لهما طفل . بمعنى أن الابوين اذا رزقا بطفل سمياه « كوملا » مثلا ، فان اسم الاب يصبح بعد ذلك « أبو كوملا » ويصبح اسم الام « أم كوملا » . وقد أشار المؤلف فى هذا الصـــدد الى الرأى الذى أورده « تايلور » حيث يعتقد أن هناك صلة بين هـذا العرف وبين « المحرمات » التى تسود العلاقات الاجتماعية فى الاسرة .. وأكبر الظن أن فى هذا الاعتقاد كثيرا من الخلط حيث أننا نعرف هذا التقليد فى عائلاتنا المتحضرة ذاتها حين يصبح اسم الوالد « أبو محمد » أو « أبو ابراهيم » وحين يصبح اسم الام « أم أحمد » أو « أم على » مثلا .. وهو أمر لا يعدو أن يكون نوعا من الاعتزاز والفخر بالمولود الجديد .. وهو غالبا ما يـكون الاول .

● ومن أبرز أشكال النسب والقرابة التى تؤثر فى العلاقات الاجتماعية بالمجتمع البدائى تلك الاشكال التى يحددها الانتماء الى الاصلاب الواحدة وهى التى تعرف من الوجهة البيولوجية بالـ Sibling أى الانتماء فى الاصل الى صلب رجل واحد بصرف النظر عن كون المنتمين اليه من الذكور أو الاناث وهو ما قد يعبر عنه بالعشيرة Clan وهذه الاشكال من النسب تخلق فى كثير من المجتمعات البدائية نوعا من الوحدة الاجتماعية التى تشبه الاسرة الى حد بعيد فى أنها مبنية على أساس القرابة وان كانت تختلف عن الاسرة اختلافا جوهريا من حيث أن العشيرة تستند الى قرابة من جانب واحد بينمـا تستند الاسرة الى قرابة ذات وجهين . فالفرد الذى ينتمى الى أسرة ما ، يعرف علاقته برجل معين وامرأة معينة كأبوين له . أما العشيرة فهى تحدد العلاقة من خلال أحد الابوين (الاب أو الام فقط) مع اهمال الآخر . فاذا كانت هناك قبيـلة تنتظم على أساس نسب الام ، فان كل أطفالها ـ بصرف النظر عن كونهم ذكورا أو اناثا ـ يعتبرون أعضاء فى هذا النسب ويأخذون اسما عشائريا مأخوذا عن الأم ، فاذا ما كانت القبيلة منتظمة عـلى أساس نسب الاب فان الاطفال يأخذون اسما عشائريا أبويا . والعشيرة التى يحددها نسب الام تضم « الام » الاولى وأولادها الذكور والاناث .. وكذلك بنات بناتها ثم بناتهن فقط .. الى ما لا نهاية والعشيرة التى يحددها نسب الاب تضم « الوالد » الاول وأولاده وبناته . كما تضم أولاد أولاده الذكور ، وأولادهم الذكور .. الى مالا نهاية . ومن ثم فان الفرق الواضح بين الاسرة والعشيرة هو أن الاولى تقوم على أساس مرن . أما الثانية فتقوم على أساس وحدة ثابتة صارمة . فالطلاق والهجرة مثلا قد يؤديان بالاسرة الى التفكك ، أما فى العشيرة فالعلاقة دائمـة مستمرة حتى وان بعدت الشقة .

وفى المجتمعات البدائية ، قد تحرم القبيلة الزواج من داخل العشيرة (وهذا هو الغالب) أى بين من يحملون نفس اسمها حتى ولو لم يكونوا يقيمون فى مكان واحد ، سواء أكان النسب للاب أو للام وتفرض أقسى العقوبات على من يخالفون هـذا التحريم . وقد يمكن أن تدخل الزوجة عشيرة زوجها فتنفصل بذلك عن عشيرتها ، ولكن قل أن يسمح للرجل بأن يلتحق نسبا الى عشيرة زوجته ، كما أن التبنى يمكن أن يضيف فردا جديدا الى العشيرة بصرف النظر عن عشيرة صلبة .

وقد تنقسم القبيـلة الواحدة الى أكثر من عشيرة واحدة وان كانت هذه العشائر فى مجموعها تأخذ بنسب الام أو بنسب الاب بمعنى أنه لا يمكن أن تنقسم عشيرة كبيرة الى مجموعات من العشائر يأخذ بعضها بنسب الام ويأخذ البعض الآخر بنسب الاب . والطريف هنا ، أنه فى حالة الانتساب الى الام مثلا : أن الوالد وأبناءه الذكور لا يمكن أبدا أن ينتموا الى عشيرة واحدة اذ يتبع الابناء عشيرة الام بينما الاب من عشيرة أخرى طالما أن الزواج دائما يتم من غير حدود العشيرة exogamy على أنه ينبغى أن نلاحظ أن هناك قبائل كثيرة فى المجتمعات البدائية تبيح الزواج من داخل عشائرهـــا endogamy مثل قبـائل « الواتوسى » فى افريقيا خاصة اذا كانت العشيرة الواحدة الكبيرة تنقسم الى أكثر من عشيرة فرعية . هنا قد يباح الزواج من بين هذه العشائر .

وجدير بالذكر أن مختلف تقاليد المجتمع تتأثر تأثرا مباشرا بالنظام العشائرى الذى يسود مجتمعا بعينه . كما أن النظام العشائرى على صلة وثيقة بالنظام الطوطمى الذى ينسب الجماعة الى حيوان أو نبات أو طير أو مظهر من مظاهر الطبيعة . ويعتقد الكثيرون أن « الطوطمية » .Totemism قد نشأت أول ما نشأت فى افريقيا ثم انتشرت بعد ذلك فى أركان العالم الاربعة . ومن هنا نرى أن كثيرا من العشائر لا تعرف بأسماء حقيقية لرجال أو نساء . ولكنها تعرف باسم « طوطم » معين لحيوان أو طير أو نبات أو أى شىء آخر تعتقد العشيرة فى قداسته وتنسب أصلها اليه غالبا . وفى مثل هذه الحالة يجوز تحريم صيد هذا الحيوان أو الطير أو أكل النبات الذى اتخذته العشيرة لهـا طوطما . ولكن يحدث كثيرا ألا يكون هناك تحريم . على أنه ينبغى أن نلاحظ فى هذا الصدد أن كثيرا من العشائر تتخذ لها اسم حيوان أو نبات أو طير دون أن يكون ذلك متصلا بقليل أو كثير بالطوطمية ، ولكنه يكون مجرد اسم أطلقته على نفسها من واقع البيئة ذاتها .

● ويعتقد كثير من الباحثين فى تاريخ العشيرة أن هـذا النظام قد سبق الاسرة بمحدودها الضيق . ويؤكد التاريخ كذلك أن شعوبا متحضرة كثيرة مرت بهذا النظام (كالاغريق مثلا) ، والمؤلف لا يأخذ بهذا الرأى . بل يعتقد ان كيان الاسرة كيـان مستقل بصرف النظر عن كون المجتمع البـدائى قد عاش لفترة أو لأخرى ضمن النظام العشائرى ، خاصة وأن النظام العشائرى ذاته لا يعنى عدم وجود صلة ورابطة بين الاب وابنته فى حالة انتماء الاخيرة الى عشيرة الام ، أو بين الام وابنها فى حالة انتماء الاخير الى عشيرة الاب. فالاسرة فى نظره موجودة وكائنة ، ومرتبطة ، ولها حدودها التى تجمع الاب والام والاولاد بصرف النظر عن انتماء بعضهم الى عشيرة وانتماء الآخرين الى عشيرة أخرى . فنحن نلاحظ هنا أن هناك على الاقل بيتا معينا يضمهم وسقفا يظلهم ومجموعة من المصالح الاقتصادية تربطهم .

وفى صدد البحث عن أصل نظام العشيرة فى انتماء أبنائها الى أصل واحد من ناحية الاب أو الام ، يرى « روبرت لوى » أن العامل الاساسى فى خلق هذا النظام هو انتقـال المِلكِيّة ونظم الاقامة فى مكان واحد أو فى أماكن مختلفة ونظم الزواج فى القبيلة الواحدة . ولقد أورد فى هــذا المجال كثيرا من الشواهد والامثلة بين مختلف المجتمعات البدائية يقصر المجال عن الاشارة اليها .

والآن : ما هى طبيعة العلاقة التاريخية بين نظام الانتساب الى الام ونظام الانتساب الى الاب ؟ الذى يعتقده المؤلف ان

النظام الاول قد يكون منبثقا عن النظام الثانى .. كما أن العكس صحيح . كما ان هناك احتمالا فى ان كلا النظامين قد يكون ذا أصل متقدم عن الآخر دون أن يتطور عن الشكل المتقدم ، وربما لم يكن للنظامين تسلسل منتظم . على أن الاحتمال الاخير ، أمر لا يأخذ به معظم علماء الاجتماع ، فهم يرون أن نظام الانتساب الى الام كان دائما وبالضرورة النظام الرئيسى لأن الزواج بين زوجين اثنين فحسب لم يكن معروفا – فى رأيهم – فى العصور القديمة ، ومن ثم فان الفرد كان يلحق بجماعة أمه . وقد ورثت المجتمعات البدائية هذا النظام وكانت الملكية من ثم ، تنتقل من الشقيق الى شقيقه او من الخال الى ابن اخته ولكنها لم تكن تنتقل أبدا من الوالد الى الابن . ولكن التزايد المضطرد للملكية ولد عداوة طبيعية لهذا النظام الذى اولاه المالك عن قانونية الارث . ومن هنا انتقل المجتمع البدائى من نظام نسب الام الى نظام نسب الاب .

على أن المؤلف يرى أسبابا أخرى للانتقال من النظام الاول الى النظام الثانى ، أو حتى على الاقل لنشأة النظام الثانى الى جانب النظام الاول . من بين هذه الاسباب مثلا دخول عوامل خاصة فى حياة القبيلة البدائية تؤدى الى تغير شامل فى حياتها المادية ومن ثم الاجتماعية . مثلما فعل ظهور الحصان فى بعض المجتمعات البدائية حيث أدى الى ثورة اجتماعية شاملة غيرت كل ما ألفته من حياة استقرار منتظم فى بقعة معينة . وغيرت فيما غيرت مفهوم « المِلكِيَّة » بالنسبة لهم .

والحق أن المؤلف فى صدد البحث عن تاريخ هذين النظامين قد استطرد كثيرا وأشار الى مختلف آراء علماء الاجتماع .. كما أورد أمثلة كثيرة ومختلفة .. مما يجدر معه الرجوع الى الكتاب نفسه لمن يستهويه البحث وطرافته .

● وقد خلص المؤلف من دراسته لهذين النظامين ، الى البحث فى وضع المرأة فى المجتمع البدائى .. ويعتقد الكثيرون ان المرأة فى المجتمعات البدائية ليست أكثر من مجرد متاع يتصرف فيه الرجل كيفما يحلو له ، وهى نظرة خاطئة ولا شك خاصة عند أولئك الذين يعرفون حقيقة انتساب كثير من العشائر الى الام دون الاب . والذين رأوا بالفعل أن المرأة فى المجتمع البدائى كثيرا ما تكون سيدة الاسرة غير المنازعة . ومن ثم فان أصحاب الرأى الاول ليسوا أكثر من أصحاب نظريات مجردة تصبح ولا قيمة لها أمام التجربة الفعلية والمشاهدة على الواقع والطبيعة . كما أنه ينبغى فى صدد هذا البحث أن نفرق بين « معاملة المرأة » وبين « وضعها القانونى » .. مثال بسيط على ذلك : أن الطلاق مباح بالنسبة للرجل المسلم من قبائل « الكيرغيز » ، مباح من الناحية النظرية ، ولكن قل أن يمارس الرجل هذا الحق لأنه يعامل المرأة معاملة كريمة وطيبة .

كما ينبغى أن نلاحظ ايضا ان نظام الانتساب الى الام كان فى وقت ما يعنى بصورة أو باخرى أن المرأة كانت تحكم الاسرة . ليس هذا فحسب بل وكانت تحكم جهاز الحكم البدائى . وأن المرأة تحت ظل نظام الانتساب الى الاب لا تقل فى مكانتها بحال من الاحوال عن زميلتها تحت ظل نظام الانتساب الى الام . وعلى أية حال ، فليس هناك على الاطلاق ما يدل على أن المرأة فى المجتمع البدائى بوجه عام لا تتمتع بمكانة طيبة بصرف النظر عن النظم او القوانين التى تسود هذا المجتمع . بل على العكس من ذلك ، فهى تتمتع فى كثير من الاحيان بمنزلة أقرب كثيرا الى الرئاسة وممارسة السيطرة . ويحدث فى كثير من المجتمعات البدائية أن يكون محل اقامة الاسرة هو محل اقامة الام فيها أو محل اقامة عشيرتها . وعلى اية حال ، فحيثما كان محل اقامة الاسرة فان ذلك لا يكاد يغير من مكانة المرأة فيها .

ومن الملاحظ فى هذا الصدد ، أن العوامل الاقتصادية المعيشية فى المجتمعات البدائية قد تحدد طبيعة وضع المرأة فى هذه المجتمعات . وطبيعة الاعمال التى تسند اليها . فحيثما قست الطبيعة نجد أن الرجل يقوم بالاعمال الصعبة التى تتطلب مجهودا خاصا مثل رعاية الماشية واستئناسها ، ومثل الصيد بجميع أنواعه بينما تقوم المرأة بأعمال منزلية أخرى لا تتطلب مثل هذا المجهود . وقد يقال فى بعض الأحيان ان المرأة فى المجتمع البدائى الذى يعتمد على الفلاحة والرعى لا تتمتع بنفس المنزلة التى تتمتع بها المرأة فى مجتمع بدائى يعتمد على الصيد والقنص حيث تسند بعض الاعمال المهنية للمرأة فى المجتمع الاول . ولكن هذه الدعوى غير صحيحة على الاطلاق خاصة اذا عرفنا أنها فى مثل هذه المجتمعات الفلاحية الرعوية تشارك الرجل نفسه فى كثير من أعماله بمعنى أن الرجل هو الآخر يعمل ويكد دون أن يلقى بالعبء كله على كاهل المرأة ..

وعلى أية حال : فاننا لا ينبغى أن نجعل من اختلاف الوضع الاقتصادى للمجتمع البدائى أو للمرأة نفسها : سببا فى أن نحدد الى مدى بعيد وضع المرأة الاجتماعى فى المجتمع البدائى . فمثل هذه النظرة قد تصح بالنسبة للمجتمع المتحضر ولكنها لا تفيد كثيرا فى المجتمعات البدائية .

● والآن .. ما هى طبيعة نظم التملك فى المجتمعات البدائية ؟

من المؤكد أن نظام التملك يؤثر فى كل أوجه الحياة الاجتماعية فى هذه المجتمعات : فى الزواج ، فى تعدد الزوجات أو الازواج .. فى قوانين الانتساب الى الام أو الاب .. الى آخر أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة . ولكن : أى شكل من اشكال الملكية تعرفه القبيلة البدائية ؟.. هل تعرف هذه القبيلة الملكية الفردية ، أم تعرف فقط شيوعية التملك ؟.

ان من الخطأ أن نعتقد أن المجتمعات البدائية لم تعرف الملكية الفردية .. وأن أكثر مجتمعاتنا المتحضرة مرت فى بدائيتها بنظام تملك شيوعى بحت . والحق أن كثيرين من الباحثين قد خلطوا بين « الملكية المشتركة » وبين « شيوعية التملك » ومن ثم تصوروا أن الملكية فى المجتمعات البدائية الاولى كانت مشاعا بين أفراد هذه المجتمعات جميعا . وهو تصور خاطىء فى نظر المؤلف ، لأن « الملكية المشتركة » لم تكن أبدا « شيوعية » ، وانما كانت « ملكية تعاونية » بين أفراد يملك كل منهم جانبا معينا من الارض مثلا ويتعاونون معا فى فلاحتها واستغلالها . وقد يكون الملاك المتعاونون مجرد شريكين اثنين ، وقد يكونان مجموعة تشترك فى شكل ما من العقائد .. أو مجموعة من الاسر التى تنتمى الى نسب واحد . وتعاونهم فى مثل هذه الحالة ليس أبدا شيوعية فى التملك فان كل فرد منهم يعرف حدود مايمتلك وتقرن الجماعة بذلك . وقد حدث أن احد الباحثين أشار الى ما أسماه شيوعية التملك بين شعوب « الكاى » فى « غينيا الجديدة » ، ثم ما لبث أن روى فى الصفحات التالية من كتابه قصة زعيم القبيلة الذى عاقب احد رجاله لأنه تعدى على « حقل يملكه رجل آخر » . وهكذا ، فان المظهر الخارجى قد يبدو كما لو كان ملكية شائعة بينما هو فى حقيقة أمره لا يعدو أن يكون تعاونا فى العمل لا ينفى أبدا وجود الملكية الفردية . والامثلة على ذلك كثيرة بين مختلف القبائل فى المجتمعات البدائية المعروفة يوردها المؤلف اثباتا لرأيه هذا الذى ينفى فيه أن تكون نظم الملكية الاولى التى عرفتها مجتمعاتنا فى بدائيتها ، ملكية شيوعية . بل ان المجتمعات البدائية عرفت فيما عرفت من القوانين ، قوانين خاصة بالتملك ومسوغاته وحدوده . وحددت علاقة الافراد بعضهم بالبعض الآخر فى صدد الملكية سواء أكانت ملكية لمنقول أو ثابت . كذلك عرفت قوانين الارث .

ولقد أورد المؤلف أمثلة كثيرة كعادته لقوانين مختلفة تحدد طبيعة الملكية بالنسبة للارض أو للأشياء الثابتة غير المنقولة . وكلها تثبت قداسة الملكية الفردية فى المجتمع البدائى . كذلك أورد أمثلة كثيرة للقوانين التى تحكم ملكية المنقولات . بل وملكية

« الاشياء غير المادية » مثل السحر والعرافة وغيرها التى « يمتلكها » أفراد معينون غالبا ما يكونون من النساء ولهم الحق فى بيعها للآخرين مقابل الثمن على أن يتنازلوا عنها نهائيا بعد البيع (وهو بحث طريف يجدر بالقارىء المهتم أن يعود اليه فى كتاب المؤلف) .

وحيث توجد الملكية الفردية ، يوجد نظام الارث . وتوجد القوانين التى تحكم هذا النظام . والحق ، أن وجود هذا النظام يعتبر أكبر دليل على وجود الملكية الفردية فى المجتمعات البدائية . والقوانين فى هذا الصدد تختلف من مجتمع الى آخر . فهناك قوانين تنقل الملكية آليا الى الابن الاكبر أو للأبناء بالتساوى . وهناك قوانين تحجب طائفة من الاقارب دون الآخرين .. وهناك قوانين تحدد طبيعة الاشياء التى ترثها المرأة من زوجها سواء أكانت منقولة أو ثابتة .. وكلها تثبت أن الملكية الفردية هى السائدة فى المجتمعات البدائية وأنه من الخطأ البالغ أن نتصور أن « الشيوعية » كانت الاساس فى الملكية فى هذه المجتمعات . والامثلة لذلك كثيرة فى هذا الصدد ولا مجال لمجرد الاشارة الى بعضها .

● والمجتمعات البدائية ـ مثلها فى ذلك مثل اى مجتمع انسانى ـ لها تقاليدها وقوانينها وعاداتها التى تختلف فيما بينها من مجتمع الى آخر . وهى تمثل فى مجموعها دليلا واضحا على وجود « التنظيم الاجتماعى » داخل هذه المجتمعات وأنها ليست كما يتصور بعض الدارسين مجرد « كيانات رخوة » لا شكل لها . وقد عرض المؤلف لطبيعة هذه « التنظيمات الاجتماعية » فى حدود ما تعرفه المجتمعات البدائية من عادات وتقاليد : فى أكثر من مكان من العالم : فى جزر أندامان وفى أستراليا وبين شعوب الماساى فى افريقيا وفى جزر بانكس وبويبلو وبين بعض قبائل الهنود الحمر . وذلك كله بصرف النظر عما اذا كانت تأخذ أو لا تأخذ بنظم الانتساب العشائرية . ذلك انه توجد داخل هذه المجتمعات البدائية ذاتها ، مجموعات تنظيمية اخرى تشبه الوحدات الاجتماعية وتقوم على قواعد وأسس معينة قد تكون مرتبطة بالسن أو بدرجة معينة من القرابة أو بغير ذلك من اوجه التشابه وكلها تمثل وحدات صغيرة فى البناء الاجتماعى للمجتمع البدائى . وينبغى أن نخلص منها الى أن المجتمعات البدائية ليست أبدا كما يتصور الكثيرون مجرد أشكال « بسيطة غير معقدة » من الحياة الانسانية . على أنه ينبغى كذلك أن نفرق بين التنظيم الاجتماعى الاكبر الذى يستند الى النسب العشائرى وبين هذا التنظيم البسيط الذى يستند الى المصالح المشتركة بين مجموعة من البشر فى المجتمع البدائى غالبا ما يكونون من الرجال . ففى هذا الشكل الابسط من التنظيمات الاجتماعية يبدو واضحا أن الاختلاف الفسيولوجى بين الرجل والمرأة هو الذى يؤدى الى شكل من التفريق الاجتماعى وقد يؤدى بالتالى الى شكل معين من الاندماج كثيرا ما يعرف فى المجتمعات البدائية باسم « المجتمعات السرية » التى تضم الذكور دون الاناث والتى كانت السبب الاساسى فى نشوء كثير من الطقوس العقائدية وكثير من المحرمات بما يحددها من قوانين .

وقد تقوم تلك المصالح المشتركة نتيجة لتقسيم الافراد الى درجات معينة من الاعمار : الاطفال والشباب الذين لم يتزوجوا .. والرجال المتزوجون .. وكبار السن . وقد يكتفى بتقسيمهم الى صغار السن ، ومتوسطيه وكباره . وقد يستند التقسيم الى طبيعة الاعمال التى يقوم بها أفراد معينون فى المجتمع . رعاة .. محاربون .. سحرة .. عرافون .. الخ . وكلها تقسيمات تنشأ عنها وحدات اجتماعية صغيرة تمثل البناء الاجتماعى الاكبر للمجتمع البدائى .

● على أن هناك أيضا تقسيمات أخرى فى المجتمع البدائى بصرف النظر عن تلك الوحدات الاجتماعية الصغيرة ، تقسيمات تحدد « طبقات » الافراد ومنزلة كل واحد فيهم تبعا لمقاييس معينة يحددها المجتمع نفسه .

فالشجاعة مثلا تأتى فى المحل الاول من هذه المقاييس ، فالرجل الشجاع المحارب فى معظم القبائل البدائية يحتل المكانة الاولى فى المجتمع ويتمتع بكل مظاهر التكريم والتبجيل ومن ثم كان يلزم الرجل لكى يثبت شجاعته أن يؤدى بعض الاعمال البطولية حتى يثبت جدارته بلقب الشجاع أو المحارب .. ومن ثم ايضا كان الجبن صفة ذميمة للرجل تلحقه بالنساء الضعيفات وتجلب عليه سخرية المجتمع .

والشجاع المحارب فى القبيلة البدائية يمثل نوعا من « الارستوقراطية » الاجتماعية الى جانب غيره ممن يجعلهم المجتمع البدائى فى المقدمة بين الطبقات .. كذلك هناك الزعماء الدينيون الذين يحتلون مكانة ممتازة فى المجتمع البدائى ، والذين ينظر اليهم الافراد العاديون نظرتهم الى أشخاص مقدسين .. وهؤلاء الزعماء تنتقل قداستهم وممتلكاتهم ومنزلتهم الى أبنائهم من بعدهم .

هناك أيضا الافراد الذين يمتلكون ثروات طائلة من الارض أو الماشية أو غير ذلك من أشكال الممتلكات ذات القيمة المادية .. وكثيرا ما يمارس هؤلاء الافراد سلطات كبيرة على غيرهم من الفقراء مما يخلق فى كثير من القبائل البدائية نوعا من الطبقية المادية . على أن هناك كثيرا من المجتمعات البدائية التى لاتحدث فيها فروق الغنى والفقر أوضاعا طبقية كهذه حيث يعتز الفرد المعدم بكرامته اعتزازا يفوق الوصف الى حد أنه قد يرفض تلقى اى أمر من الرجل الغنى حتى ولو كان يعمل عنده . ولكن الغنى والثروة بوجه عام تخلق نوعا من الارستوقراطية فى المجتمع البدائى تماما كما هو الحال فى كثير من المجتمعات المتحضرة .

الى جانب هذه الطبقات الارستوقراطية التى تحددها الشجاعة أو العقائد أو الثروة ، فهناك طبقية من نوع آخر فى كثير من المجتمعات البدائية يمكن أن تسمى طبقية « النبالة » أو طبقية « الدم الازرق » ان صح هذا التعبير . وهى تستند أساسا على مكانة الاسرة أو العشيرة ومنزلتها بين مختلف الاسر والعشائر كان تكون مثلا أسرة يخرج من أصلابها الزعماء والرؤساء الزمنيون فى القبيلة .. ومثل هذه الاسر تحتفظ تاريخ نسبها وسلالتها الى أزمان موغلة فى البعد حتى ليستطيع الشريف فى قبائل « الماورى » (بولينيزيا) أن يسمع أسلافه الى خمسة وستين جيلا ! وأطفال هذه الاسر ، يحظون بالتالى بمكانة تفوق كثيرا مكانة غيرهم من اطفال الاسر العادية التى لا تحظى بمثل هذه النبالة والشرف .

وحتى هذه الاسر الشريفة التى يخرج منها زعماء القبيلة او العشيرة ، تختلف فيما بينها فى المكانة بقدر ما يوغل تاريخها فى القدم . ويحفظ المجتمع لكل أسرة منها مكانتها بين مختلف الاسر العريقة . ثم تجىء بعد ذلك فى المنزلة والمكانة الطبقات العاملة فى المجتمع على أساس درجات خاصة يعرفها المجتمع لكل طبقة : أصحاب الرأى والفطنة .. والسحرة والعرافون .. والصناع المهرة .. الخ . وتجىء فى نهاية القائمة طبقة العبيد الذين يقومون بالاعمال الشاقة أو المهينة .

على أن الوضع يختلف فى المجتمعات البدائية فى افريقيا على وجه الخصوص . فانه فيما عدا أسرة الزعيم او الملك ، فان الافراد كلهم يكادون أن يكونوا متساوين فى الطبقة من الناحية الاجتماعية بصرف النظر عن مظاهر الاحترام التى يحظى بها المحاربون مثلا مما لا يشكل أى نوع من الطبقية الاجتماعية .

مما سبق فى السطور القليلة السابقة ، يتضح أن المجتمعات البدائية بوجه عام قد عرفت « الارستوقراطية » بعكس مايعتقده بعض الدارسين لهذه المجتمعات . وان هـذه الارستوقراطية ليست كما يعتقد البعض الآخر : نتيجة أوضاع اقتصادية معينة فى كل الحالات . فقد رأينا أن هذه الارستوقراطية تستند فى معظم الاحيان على عوامل بعيـــدة كل البعـــد عن الناحية الاقتصادية .

ولعله من المناسب هنا أن نشير الى أن المؤلف فى كثير من آرائه التى يعرضها فى كتابه . وفى رفضه لكثير من آراء غيره من علماء الاجتماع ، يؤكد أن الجانب « الاقتصادى » لا يمثل عاملا هاما وحاسما كما يؤكد كثير من الدارسين . ولعل هذه هى أبرز ملاحظة يمكن أن تسترعى انتباه القارىء فى معظم أجزاء الكتاب .

● ينتقل المؤلف بعد ذلك الى الحديث عن « الحكومة » فى المجتمعات البدائية .. وقد اختار المؤلف فى هذا الفصل من كتابه عبارة « التنظيم السياسى » فى المجتمع البدائى وهو يؤكد وجود مثل ذلك التنظيم فى هذا المجتمع على عكس مايعتقد بعض الدارسين . ويؤكد أيضا أن كثيرا من المجتمعات البدائية عرفت السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية وان كان ذلك فى صورة بسيطة غير معقـــدة بالصورة التى نراها اليوم فى المجتمعات المتحضرة . ولقد أورد المؤلف أمثـــلة كثيرة على ذلك .

ففى القبائل البدائية باستراليا مثلا نجد طبقة من كبار السن يمثلون السلطة التشريعية فيها . كما يمثل جانب منهم سلطة القضاء حيث يجتمعون لبحث حالات القتل وغير ذلك من حالات خرق قوانين القبيلة . ومن سلطة هؤلاء أن يامروا بعقاب القاتل أو المجرم .

وفى « بولينيزيا وميكرونيزيا » نجد شيئا شبيها بذلك .. كذلك نجد نفس الشىء ـ وان اختلفت التفاصيل ـ فى افريقيا حيث يبسط الحكام الافريقيون سلطانهم عادة على مناطق شاسعة وحيث يميلون كثيرا الى أن يكونوا حكاما مطلقى الارادة . على أنه رغم ذلك ، فليس من الممكن أن نصف هؤلاء الحكام الافريقيين بانهم حكام أوتوقراطيون مستبدون . فكثيرا ما يحـــدث أن تنتقدهم شعوبهم وتنتقد عليهم اذا جاروا فى حكمهم . هـذا بالاضافة الى أن اتساع رقعة « المملكة الافريقية » كان يستتبع فى العادة أن يقسم الحاكم أو الملك هذه الرقعة بين أولاده أو اشقائه . وكان كل واحد من هؤلاء يحاول دائما أن يحكم امانه حتى تصبح لديه الفرصة فى أن يخلف الملك بعـــد موته كما أن الملك أو الحاكم كان دائما أبدا محوطا بمجموعة من المستشارين من كبار السن وذوى الرأى الذين كانوا ينصحونه ويوجهونه ومن ثم فان أكثر القرارات كانت تصدر بعد استشارة وتمحيص .

● ولقد عرفت معظم المجتمعات البدائية فكرة العدالة والقانون .. وكانت لها قوانينها التى تفرض بها العدالة وتعاقب المذنبين كما عرفت فى هذا الصدد فكرة « المسئولية الجماعية » حيث تتحمل « الجماعة » نتيجة عمل فرد فيها خرق القانون .. بل ان كثيرا من هـــذه المجتمعات حددت الفروق بين العمد .. واللاعمد فى خرق القانون ، كما حددت أشـــكالا مختلفة من التعويض عن ارتكاب الجريمة عن غير عمد . والامثلة كثيرة على ذلك كله الامر الذى يؤكد ـ كما يقول المؤلف ـ : « .. أن الدافع الادبى الى عمل من الاعمال (فى المجتمعات البدائية) يلقى من الاعتبار أكثر مما يلقاه فى قاعات محاكمنا الحديثة ! »

ولقد عرفت المجتمعات البدائية كذلك « تصنيف » الجرائم .. وعرفت لكل جريمة عقابها .. فالقتل بجميع ملابساته له عقوبة ، والسرقة (مع تحديد نوع المسروق) لها عقوبتها .. الخ . كذلك عرفت هذه المجتمعات مناقشة وقائع الجريمة والتحقيق فيها والتعرف على ملابساتهـا من أقوال الشهود ، وحلف اليمين القانونية ! وقد أورد المؤلف أمثلة على ذلك كله فى حوالى خمس عشرة صفحة جمعها من مختلف المجتمعات البدائية . وكلهـا تؤكد أن المجتمعات البدائية على وجه العموم عرفت ما تعرفه المجتمعات المتحضرة فى مجال القانون والعدالة وان كان ذلك كله بطبيعة الحال فى صورة غير معقدة على النحو الذى نعرفه الآن .

* * *

ذلك ، كان عرضا سريعـــا لواحد من أحدث الكتب فى علم الاجتماع . وأحب أن أنبه القارىء الى أننى اضطررت ـ مع ضخامة الكتاب ـ (حوالى ٤٥٠ صفحة) الى أن أغفل كثيرا من الامثلة التى أوردها المؤلف .. وعلى أية حال فان بعض النقاد ـ كما ذكر المؤلف نفسه ـ قد لاحظوا كثرة النماذج التى أوردها المؤلف فى كتابه .. وفى رأيى أنه لا بد للقارىء المهتم ، أن يقرأ الكتاب ذاته ، الذى يصفه عالم الاجتماع الامريكى المعروف « ميلفيل هيرسكوفيتس » بانه ذو فائدة كبيرة لأولئك الذين يهتمون بالدراسات الاجتماعية فى هذا المجال . ويصفه « دافيد ماندلباوم » الاستاذ بجامعة كاليفورنيا بانه « .. واحد من الوثائق الهامة .. فى دراسة الانسان »



خرج العرب دعاة الى الاسلام من شبه الجزيرة العربية ، فاجتاحوا امبراطورية الفرس ، وانتزعوا أغنى أقطار امبراطورية البيزنطيين ، وحطموا حدود بلاد الهند ، وأخضعوا شعوب ما وراء النهر ، واكتسحوا شمال افريقية واسبانيا فى سنين قلائل . سرعة فى الغزو بهرت أنظار العالم ، ونشرت الرعب فى قلوب الخصوم ، والدهش فى عقولهم .

وعنى المسلمون بهذه الفتوح ، فألفوا العدد الوفير من الكتب عنها ، منها ما تناول موقعة واحدة ، ومنها ما تناول فتح قطر بعينه ، ومنها ما عالج أكثر من فتح . ولعل أشهر هذه الكتب العامة فتوح البلدان للبلاذرى ، الذى يعالج فتوح العراق والشام ومصر وغيرها . أضف الى ذلك أن المؤرخين كانوا يصدرون تواريخهم لكل قطر من الاقطار الاسلامية بأخبار فتحه .

وكتابنا اليوم خاص بفتوح مصر وشمال افريقية واسبانيا . وهو من تأليف احد أفراد أسرة « بنى عبد الحكم » التى اشتهرت فى مصر فى أواخر القرن الثانى وأوائل الثالث بالعلم والدين والثراء .

هذا المؤلف هو أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن أعين ، أحد اخوة أربعة اشتهروا بالعلم والتأليف فى الفقه والحديث . وكان محمد منهم رأس المالكية فى مصر ، كما كان أبوه من قبل . ولكن هذه الأسرة اتصلت بأحد الثائرين على الخلافة العباسية فى مصر ، وأودع عندها بعض ماله . فلما أخمد العباسيون ثورته ، صادروا ثروته ، وطالبوا كل من أودع عنده وديعة أن يسلمها الى الدولة . فرفض بنو عبد الحكم ، وقالوا: انهم ردوا الوديعة الى صاحبها، وأقاموا الشهود على صدقهم ، ولكن ولاة مصر لم يصدقوهم . واضطهدهم الواحد بعد الآخر اضطهادا فظيعا ، مات من جرائه عبد الحكم من الأخوة الأربعة . وسواء أكان هذا الاتهام صحيحا أم باطلا ، فقد كان له أسوأ الاثر فى الاسرة كلها ، اذ قضى على سمعتها قضاء مبرما .

ولد عبد الرحمن — المؤلف — قريبا من عام ١٨٧ هـ وتوفى فى الفسطاط فى عام ٢٥٧ هـ ، أى أنه عاصر البلاذرى والطبرى. فهو من الرواد الذين ظهروا فى عصر جمع التواريخ الاسلامية الجامعة الاولى وتدوينها .

ويختلف عنوان الكتاب الذى نحن بصدده ، عند الكتاب القدماء اختلافا يكشف عما يحوى من موضوعات . فقد أوجز بعضهم فسماه « فتوح مصر » ، وأطال بعضهم فجعله «فتوح مصر وأخبارها » ، وأسهب فريق ثالث فقال : « فتوح مصر والمغرب والاندلس » . وكل هذه العناوين صادقة ، كما يظهر من الوصف الآتى :

فقد قسم المؤلف كتابه الى سبعة اجزاء . خصص أولها بفضائل مصر وتاريخها قبل الفتح الاسلامى ؛ وعالج فيه وصية الرسول صلى الله عليه وسلم بالقبط ، وفضائل مصر ، وسكنى القبط اياها ، ودخول اليهود فيها وخروجهم منها ، والتطاحن بين الفرس والروم عليها ، ثم بناء الاسكندرية

وجعل الجزء الثانى خاصا بفتح العرب لمصر ، فعالج فيه رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم الى المقوقس ، ورده وهديته اليه ، ثم أسباب فتح مصر ، وتتبع خط سير الفتح الى أن انتهى . وختم بالخلاف بين الرواة فى فتحها : أكان صلحا أم قهرا .

وأفرد الجزء الثالث للخطط . فعالج فيه نزول القبائل العربية فى أحياء الفسطاط والجيزة ومنازل الاسكندرية والقطائع التى وهبت لهم .

وأفرد الجزء الرابع لاخبار مصر فى ولايتى عمرو بن العاص

الاولى والثانية ، وفى ولاية عبد الله بن سعد بن أبى سرح . فوصف النظم الادارية والمالية ، وفتح الفيوم وبرقة وطرابلس وغزو النوبة ، وجزء من شمال افريقية ، وانتقاض الاسكندرية واعادة فتحها ، وغير ذلك .

ووصف فى الجزء الخامس غزو العرب شمالى افريقيـة واسبانيا ، فتتبع سير الغزو ، وذكر ما اشتبكوا فيه من معارك ، وعالج أخبار هذه البلاد الى عام ١٢٧ هـ .

واقتصر الاستاذ عبد المنعم عامر على هذه الاجزاء فى المجلد الذى حققه وأصدره ، وسماها « القسم التاريخى » ، وهى تسمية لا أتفق معه فيها لانها توحى بأن الجزءين التاليين ليسا من التاريخ .

وقصر المؤلف الجزء السادس على قضاة مصر ، فـذكرهم واحدا بعد الآخر ، وفقا لترتيبهم فى تولى القضاء . ووقف بهم عند عام ٢٤٦ هـ .

وجعل الجزء الاخير للصحابة الذين دخلوا مصر وروى أهلها عنهم ، ومن شاركهم فى الرواية عنهم من أهل البلدان ، ومـا تفردوا به ، ومن عرف دخوله مصر برواية غيرهم عنه .

والكتاب اقدم كتاب مصرى يعالج الامور التى عالجها ، ولا مثيل له فيما وصل الينا من كتب التاريخ الاسلامى ، فاضطر جميع من أتى بعده الى الاعتماد عليه . تقول دائرة المعارف الاسلامية : « وقد استفاد المؤرخون المتقدمون الى حد بعيد من كتاب ابن عبد الحكم ، واعتمدت عليه المؤلفات المتأخرة كذلك . فاكثر كتاب حسن المحاضرة للسيوطى مأخوذ من كتاب ابن عبد الحكم ، كما أخذ عنه المقريزى كثيرا من فصـول كتابه . ونقل ياقوت كذلك معظم ما كتبه عن وصف مصر نقلا حرفيا عن هذا الكتاب » .

والحق أن ابن عبد الحكم رسم الطريق لمن يأتى بعده من المؤرخين للتأليف فى النواحى المختلفة من التـاريخ المصرى . فقد شغل كل جزء من أجزائه كتبا تاريخية مستقلة ومفصلة بعد .

فالفصل الخاص بفضائل مصر صار كتابا كاملا عنـد ابن زولاق ، والفصل الخاص بالخطط صار كتابا مستقلا عنـد القضاعى والمقريزى ، والفصل الخاص بالقضاة أفـرد له الكندى وابن حجر كتابين ، والفصل الخاص بالصحابة صار كتابا عند محمد بن الربيع الجيزى والسيوطى .

لا عجب اذن أن يعنى المستشرقون بالكتاب تحقيقا وترجمة. فاخرج أجزاء منه كارل فى ١٨٥٦ م ، وجون هاريس جونز فى ١٨٥٨ ، ولافنت والكنترا والبارون دى سلان وجاتو ١٩٣١ . ونشر ماسيه جزءا منه ، ثم نشره كله تورى فى ١٩٢٢ م ، وبذل فيه اقصى الجهد . واخيرا آن لنا أن نشارك فى هذا الجهـد ، فأصدر الاستاذ عبد المنعم عامر المجلد الاول من الكتاب .

وأمر شاق أن يقدم محقق محدث على كتاب كثر التعرض له ومعالجته ، اذ يجب عليه قبل أن يقدم على الكتـاب أن يدرس جميع المحاولات السابقة دراسة واعية للاستفادة منها . وربما كانت الثمرة التى ينتهى اليها من هذه الدراسـة ضئيلة ، فلا ينجلى الجهد الذى بذل . وفى خلدى أنه يجمل بالدارس فى هذه الحالة أن يترك الكتاب اطلاقا . ولكنـه اذا انتهى الى نتائج تطمئنه الى مواصلة ما بدأ ، كانت المحاولات السابقة نعم المعين .

واذن فربما كان من حسن طالع المحقق أن تسبقه محاولات كثيرة وجادة ، وربما كان من سوء حظه . واخشى أن يكون الاستاذ عبد المنعم عامر من الفئة الثانية . فليس فى كتـابه أثر لدراسة المحاولات السابقة دراسة واعية ، ولا لمحاولتـه الاستفادة منها ومن المناهج التى سلكتها .

أضف الى ذلك جمال الطبع ودقته فى الكتاب الذى أصدره تورى ، على حين خلا الكتاب الذى بين أيدينا من ذلك خلوا تاما . وأنا لا أستطيع أن أتفق مع المحقق حين يقول : « وانى أستمنح القارىء ارتضاءه أنى لم أجد من الهنات المطبعيـة التى ندت عن النظر أثناء مراجعة تجارب الطبع ما يستحـق الابراز فى ثبت خاص ، فهى قريبة الادراك ، سهلة الوضوح » فالاسـم الواحد يأتى فى المواضع المتعددة بأشكال مختلفة ، والعبارة ينقص منها ، ويزاد عليها ، ويحدث بها الكثير مـن التغيير . فاذا ارتضينا ما قاله المحقق فى العبارة السابقة ، كان لزاما علينا أن نقول ان الكتاب لم يخضع لتحقيق ما . ولكن حسن الظن ينأى بنا عن ذلك ، ويجعلنا نرجح أن رداءة الطبع أهدرت ما بذله المحقق من جهد ، وطمسـته ، حتى توارى عن العيون .

ووصف المحقق منهجه فى التحقيق فقال (١) : « حرصت على (أن) أنشر هذا الميـكروفلم نشـرا عمليـا ، اعنى فيـه بتوضيح ما يحتاج اليه رجال التاريخ والقراء ، من بيانات ومعلومات تظهر معالم الكتاب وتساعد على تبين دقائقه وايضاح ما غمض من مصطلحاته » .

ولست أدرى ماذا يقصد بعبارة « نشرا عمليا » ، ولعله يريد ما أشار اليه فى بقية العبارة . ومهما يكن القول فالعبارة مجملة ، لا تصور مفهومه لمنهج التحقيق . ولكننى استطيـع ان أقول بعد الاطلاع على الكتاب أنه اعتمد على مصـورة لمخطوطة موجودة بمكتبة الفاتح بالآستانة ، ذكر أنها أم النسخ التى سبقت معرفتها أو دراستها . وأظن أننى على حق ، اذ فهمت أنه لا يريد بذلك الا أنها أقدمها نسخا لأن بها سماعـا ودعاء بتاريخ ٥٣١ هـ ، ولايريد أن هذه النسخ مأخوذة منهـا كما يتبادر الى الذهن من عبارته . واعتزم على مقارنتها بطبعة تورى التى اعتمدت على خمس نسخ وصفها المحقق ، وعـلى نقد اخبار ابن عبد الحكم ، وتوضيحها ، وابانة اشاراته .

وفى هذا المنهج الذى أراد أن يسلكه المحقق ما أختلف معـه بصدده ، وأحب أن أضعه امام القراء ، لان القضية خلافية . محقق كتاب التاريخ ـ فى تصورى ـ يجب أن يكون على معرفة تاريخية واسعة ، بل على علم بدقائق التاريخ ومناهجـه ومصادره ، وذا قدرة على التفرقة بين الحق والباطل . يجب أن يكون كذلك لا ليظهره فى الكتاب الذى يحققه ، وانمـا ليستطيع أن يخرجه على ما أخرجه مؤلفه دون زيف . ولكن المحقق ارتدى رداء ناقد التاريخ ، وتسلح بما وصلت اليـه الكشوف والحفائر فى التاريخ المصرى القديم ، وأعمل معـوله هدما فى الكتاب . فكاد يأتى على الكتاب كله ، وشوه أكثر معالمه .

وانساه هذا الشغف أنه بازاء كتاب همه « تأريخ الفتـح العربى لمصر ثم تاريخ أحداث مصر العربية » ، وان أحدا من المؤرخين القدماء العرب وغير العرب لم يستطع أن يؤرخ لمصر الفرعونية لجهل الناس بمعميات اللغات المصرية القديمـة ، وان أحدا من المؤرخين المحدثين لا يخطر بباله الرجوع الى ابن عبد الحكم أو غيره من قدماء المؤرخين عند معالجته التاريـخ المصرى القديم .

وانساه أيضا انه بازاء قصص شعبى صاغه الخيال الشعبى وفق هواه ، وأن هذا القصص يحتاج الى منهج فى معاملتـه يختلف كل الاختلاف عن منهج المؤرخ الناقد .

ويشعر القارىء كلما اوغل فى الكتاب أن هذا القصـص الشعبى كان غصة فى حلق المحقق لم يستطع أن يتخلص منها

(١) المقدمة ص .

على حال من الاحوال ، فأفسدت عليه متعته بالكتاب . فيلح عليها في مقدمته ، ويكاد يحطم صورة المؤلف بسببها ، اذ يقول (١) : « المادة التاريخية التى اعتمد عليها ابن عبد الحكم .. شملت عددا كبيرا من القصص الشائع والاساطير ، وبعضها مكتوب ، وبعضها شفوى . وان ما كتب منها لايستند على تحقيق علمى . وقد لعبت هذه الكتابات دورا هاما فى التدوين التاريخى .. وقد تأثر ابن عبد الحكم بكل هذا .. ولم يتبع طريقة النقد العلمى فى سلسلة الروايات ذاتالاهمية الكبرى » .

وعاد اليها مرة أخرى ، وذكر أمثلة لها ، فى فقرة ثانية من مقدمته ، فقال (٢) : « ويحوى هذا الجزء (الأول) من الكتاب كثيرا من الاساطير التى لا ترقى الى مرتبة الحقائق التاريخية، بل انها فى كثير من موضوعاتها تنزع الى الميثولوجيا التى تتوارثها الاجيال وتتناقلها الشفاه . فتزداد بعدا عن الحقائق العلمية ومجافاة للتاريخ الصحيح . وأمثلة هذا كثيرة فى الكتاب ، مثل حكاية أولاد نوح عليه السلام وأبنائهم ، وأسماء هؤلاء الابناء الذين سميت بهم بلاد مصر وقراها ، وقصة موسى عليه السلام مع فرعون مصر والسحرة من أهلها ، وحديث الملكة العجوز « دلوكة » ، وتاريخ الفرس والروم فى مصر ، ونبأ ذى القرنين المنسوب الى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وغير هذا من الروايات التى لا تحتمل نقدا علميا لكثرة ما فيها من خرافة واصطناع » .

ولم يقصر المحقق عداءه « للاساطير » على المقدمة بل نشره فى حواشيه ، فكان سما زعافا لمواد الكتاب .

يتحدث المؤلف فى ص ١١ عن أسماء بعض البلاد ويعدها اسماء أشخاص ، فيعلق المحقق عليها : « ليس لهذه الرواية ما يؤيدها من الاسانيد التاريخية الصحيحة ، والملحوظ فى كتب المؤرخين العرب أنهم قد اتخذوا من أسماء البلاد مادة للانساب تساير الاشتقاق اللغوى » .

وفى ص ٢٨ يروى المؤلف واقعة يذكر وقوعها بعد موت يوسف عليه السلام . فيقول المحقق : « مثل هذه الرواية لا تدل على حقائق تاريخية وانما تصور خيال الاساطير فى نسبة جريان الخير على يد يوسف بعد موته كجريانه فى حياته » .

وفى ص ٣٩ يتحدث المؤلف عن « عوج » وما يقال عن ضخامته . فيقول المحقق : « خبر موسى مع عوج لا سند له فى التاريخ ومثل هذه الرواية تتخلف عن أقاصيص تعوزها الادلة » ويقول عن سرير عوج : « لم تكشف الآثار الفرعونية عن شىء مثل هذا السرير والخبر فى روايته يمثل الاساطير المتخلفة فى عقول الاجيال بعضها عن بعض » .

وفى ص ٤٠ يتحدث المؤلف عن الملكة دلوكة . فيقول المحقق: « قصة هذه الملكة لا وجود لها فى كتب التاريخ الحديثة ، وقد شاعت عند المؤرخين القدامى الذين لم تتوافر لديهم الكشوف الحديثة » . وأمثال هذا النقد كثيرة جدا عنده ، تجدها فى الصفحات ١١، ٢٣، ٤٣، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٧٩، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٣٥، ٢٩٣ . وفى يقينى أنها أفسدت الكتاب وكان على المحقق ـ ان كان يرى لزاما عليه أن يفعل ـ أن يقتصر على ما ذكره عنها فى المقدمة .

وتأزر المحقق برداء النقد التاريخى فيما أورده المؤلف من احصاءات . اذ ذكر المؤلف فى ص ٧ عدد السحرة المصريين الذين آمنوا بموسى عندما تغلب عليهم ، فقال المحقق : « فى تحديد العدد مبالغة تحتاج الى دليل ، وهو ما تفتقر اليه هذه الرواية وامثالها فى كتب القدامى من مؤرخى العرب ، وان دل العدد على شىء فانما يدل على الكثرة » .

وفى ص ٨ ذكر المؤلف أن بمصر ألف منبر ، فقال المحقق : « فى تحديد العدد مبالغة » .

وفى ص ٢٥ ذكر المؤلف عدد من دخل مصر وخرج منها من بنى اسرائيل . فقال المحقق : « لا يدل العدد على حقائق تاريخية » . وكذا الحال فى الصفحات ٣٠، ٣٥، ١٢٨ .

وربما كان للمحقق بعض العذر فى نقد الاعداد . ولكنها لما كانت شائعة عند مؤرخى العرب كما يظهر من قول المحقق نفسه ، فيجمل الاشارة اليها فى المقدمة والسكوت عنها بعد .

ويبرز التناقض جليا حين ينسى المحقق أن يلبس رداءالنقد حيث يجب عليه أن يلبسه . فقد أكثر المؤلف من الاقتباس عن السيرة النبوية لابن هشام . والمنهج العلمى للتحقيق يلزمه عندئذ أن يرجع الى السيرة ويقارن بين النصوص فيها وفى « فتوح مصر » .

وجميع ما ذكره ابن عبد الحكم موجود فعلا فيها . ولو كان المحقق فعل ذلك ، لبرأ من سقطة وقع فيها . فقد جاء فى ص ٢٤٠ من الفتوح : « حدثنا عبد الملك بن هشام قال : حدثنا زياد بن عبد الله عن محمد بن اسحاق قال : عتبة بن غزوان ابن جابر بن وهب .. حليف بنى وائل بن عبد مناف » ، والذى فى السيرة ١:٣٤٧ ، ٢:٤ ، ٣٣٦ حليف بنى نوفل بن عبد مناف . وليس لعبد مناف ابن اسمه وائل .

ولو رجع للسيرة لما سقط ما سقط من العبارة التالية من ص ٥ س ١٣ من الفتوح ، وتتمته من السيرة ١:٧ ، ووضعته بين قوسين : « صهرهم أن رسول الله صلى الله عليه وسلم تسرر فيهم ، ونسبهم أن أم اسماعيل (النبى صلى الله عليه وسلم منهم . قال ابن وهب : فأخبرنى ابن لهيعة أن أم اسماعيل) هاجر من أم العرب ، قرية كانت امام الفرما من مصر » .

وأورد المؤلف قصص نوح ويوسف وموسى وذى القرنين . ويقتضى منهج التحقيق مقارنة ما أورده بما فى كتب التاريخ والتفسير . ولكنه لم يفعل . ولو فعل ، لما فسر الغرانيق فى قصة ذى القرنين فى ص ٥٨ بأنها جمع غرنيق ، وهو الشاب الابيض الجميل ، لان المراد بالغرنيق الطائر الابيض الطويل العنق من طير الماء ، كما ذكر محمد بن الربيع الجيزى فى مسند من دخل مصر من الصحابة (الدميرى : حياة الحيوان ٢ : ٢١٦) ، وكما يؤيده أن الامة التى تلت الطيور كانت من الحيات . ولكن المحقق لم يكن ليرضى لهذا المعنى لانه أمعن فى « الخرافية » .

ولو تمسك برداء النقد التاريخى فى الكتاب كله لما وقع فى الخطأ الظاهر التالى . جاء فى ص ٦٥ س ٢ وهو يذكر من بعثهم رسول الله صلى الله عليه وسلم الى الملوك : «فبعث حاطب بن أبى بلتعة الى المقوقس صاحب الاسكندرية، وشجاع ابن وهب الاسدى الى كسرى . وبعد « ! » دحية بن خليفة الى قيصر »

والعبارة غير صحيحة ، اذ حدث بها سقط شوهها ، وصوابها : « فبعث حاطب بن أبى بلتعة الى المقوقس صاحب الاسكندرية ، وشجاع بن وهب الأسدى (الى الحارث بن ابى شمر الغسانى ، وعبد الله بن أبى حذافة السهمى) الى كسرى . وبعث دحية .. » (سيرة ابن هشام ٤ : ٢٥٤ ، جوامع السيرة لابن حزم ٢٩) .

وتخلى المحقق عن رداء الناقد فى مواضع اخرى ، يبدو أن التدين حجز بينه وبين التعرض لها ، وفى مسائل اخرى مازالت

(١) ك .
(٢) ن .

موضع خلاف بين المؤرخين ، فحسم هو ـ دون أن يدرى ـ هذا الخلاف وبت فيها ، وهكذا يقول فى التعليقة ٤ من الصفحة ٩ : « هامان هو وزير مرنبتاح فرعون موسى من الاسرة التاسعة عشرة » ويقول فى التعليقة ١ من الصفحة ١٤ : « المعروف أن ابراهيم الخليل دخل مصر فى عهد الهكسوس » .

ورداء آخر وضعه المحقق بين موضع وآخر ، فأملى عليه أن يتخذ سلوكا معينا ، اختلف معه فيه ، وأحب أن أبسطه أمام القراء : ذلك هو رداء المؤرخ . فالتاريخ ـ فى تصورى كما سبق أن ذكرت ـ أحد أدوات المحقق ، التى يجب أن يحسن استخدامها لخدمة النص الذى يريد تحقيقه . ولكنه يجب ألا يستخدمه لذاته ، كما فعل المحقق ، وكأنه يريد أن يصدر تاريخا صحيحا ـ من وجهة نظره ـ للفتح العربى لمصر . ومجال ذلك التأليف لا التحقيق .

وقد خدعه ذلك الرداء ، فجعله يحارب فى غير ميدان حرب. اذ نراه فجأة يقول فى المقدمة (١) : « وانه مما يستأهل الذكر فيما نحن بصدده من التسجيل ، أن كتاب ابن عبد الحكم مع وفايته فى تناول أخبار الفتح العربى ، فانه قد أغفل تماما ذكر شىء ما عن مكتبة الاسكندرية التى لغط بعض المؤرخين المتأخرين فى كلامهم عنها ، فذكروا أن العرب قد أحرقوا هذه المكتبة العظيمة .. » .

وأشرع أسلحته وقتل المسألة بحثا ليبطل ذلك القول . وهو فى غنى عن ذلك كله ، لان ابن عبد الحكم لم يتعرض له ، ولان بتلر قد أغنى كل باحث عن العودة اليه فى كتابه فتح العرب لمصر ٣٤٨ ـ ٧٠ ، ولان المحقق لم يضف جديدا على ما قاله بتلر واكتفى بتلخيصه دون أن يذكر ذلك صراحة .

والحق أننى كرهت موقفه ذاك من بتلر ، وخاصة أنه عاد اليه مرة أخرى فى مقدمته . قال (٢) : « وانه ليهمنى استكمالا لفائدة الباحث فى كتاب « فتوح مصر لابن عبد الحكم » أن أضع أمام الدارس سجلا زمنيا لتسلسل الحوادث التاريخية الهامة فى أوقاتها ، تستبين فيه أزمنتها ، اذ أنها قد تاهت فى ذلك الخضم الزاخر من الروايات التى ساقها ابن عبد الحكم فى مصنفه . وقد اكتفيت بذكر ما يقابلها فى التاريخ الميلادى بعد مقارنتها بما جاء فى كتب التواريخ الاخرى التى عرضت لتسجيل الفتح العربى لمصر .. » . ولا يتبين القارىء حكمة الاكتفاء بالتاريخ الميلادى الا عندما يرجع الى بتلر ٣٩ ـ ٤١ ، ويرى أن هذا السجل منتزع مجمل منه .

وبتلر على حق حين يحول التواريخ الهجرية الى ميلادية لانه يكتب لقراء لا يعرفون غير ذلك التاريخ . أما نحن الذين نؤرخ أحداثنا الاسلامية بالتاريخ الهجرى فى جميع دراساتنا فأغنياء عن ذلك . بل ربما كان ذكر التاريخ الميلادى مؤديا الى الخطأ . وقد أوقعنا المحقق فى هذه المشكلة أكثر من مرة . فهو يذكر البلاذرى ، فيذكر تاريخ ميلاده ووفاته «٨٠٦ ـ ٨٩٢ م» ويذكر تاريخ ميلاد الواقدى ووفاته « ٧٤٧ ـ ٨٣٣ » (٣) ، ويذكر مقتل كسيلة بن لمزم فى ٦٨٨ م (٤) ، وتجهز طارق لغزو اسبانيا فى ٧١١ ، وفتح طليطلة فى ٧١٤ ، واسترداد الاسبان اياها فى ١٠٨٥ م (٥) . فيغيب عنا تلك التواريخ جميعا .

واختل منهج المحقق فلم يخضع الكتاب كله لطريقة واحدة من المعاملة ، فظهرت ألوان من التفاوت فى المواضع المختلفة . فقد كان يبين السور التى اقتبس منها ابن عبد الحكم الآيات التى أوردها فى النص ، ولكنه أهمل ذلك فى قوله تعالى : « ان هؤلاء لشرذمة قليلون » ص ٣٦ ، وهى من سورة الشعراء ٥٤ . وأهمله فى قوله تعالى : « اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم » ص ٣٧ ، وهى من سورة الشعراء أيضا ٦٣ . وأهمله فى ص ٢١٠ فى قوله تعالى : « فان تابوا وأقاموا الصلاة وآتوا الزكاة فخلوا سبيلهم ، ان الله غفور رحيم » . وقوله : « قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ، ولا يحرمون ما حرم الله ورسوله ، ولا يدينون دين الحق ، من الذين أوتوا الكتاب ، حتى يعطوا الجزية عن يد وهم صاغرون » . وهما الآيتان ٥ و ٢٩ من سورة التوبة ، بل لقد أورد الآية الثانية منهما محرفة .

وتكررت الظاهرة فى أسماء المواضع ، التى كان يحددها تحديدا دقيقا معتمدا على القاموس الجغرافى للبلاد المصرية لمحمد رمزى . فقد أهمل تحديد المواضع المشهورة كالاسكندرية ودمياط والفيوم ، وهو على حق ولكنه أهمل ـ دون وجه حق ـ مواضع أخرى غير مشهورة ، مثل المنهى وسردوس ص ٨ ، وأيلة ص ١٢ ، وشنانة ص ٢٣ ، وطرا ص ٢٩، ومراقية ٢٢٩ ، وانظر ٣١، ٢٣٠، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٧ . ونسى أن يحدد بعض المواضع عند أول ذكر لها ، فعاد الى تحديدها بعد ذلك، مثل منف التى أهملها فى ص ٨ وحددها فى ص ١٢ ، ولبدة التى أهملها فى ٢٢٩ وحددها فى ٢٤٢ .

وظهر عكس هذه الظاهرة فى رواة الاخبار ، والرجال الذين ترد أسماؤهم فيها ، فالقاعدة عنده الا يتعرض لهم . ولكنه شذ مع بعضهم دون سبب واضح وترجم لهم . وهكذا نجده يترجم من الرواة لكعب بن مالك ص ٢ ، وتبيع بن عامر الحميرى ص ٢٧ ، وخالد بن عبد الله ص ٤٣ ، ومجالد بن سعيد الهمدانى ص ١٣٩ ، وأبى أويس القرنى ص ٢٤٧ ، ومن رجال الوقائع لسعد بن أبى وقاص ١٣٥ ، ويهمل العشرات غيرهم .

واختلف مع المحقق كل الاختلاف فيما التزمه فى الكتاب من تنظيم الحوار على هيئة الحوار فى المسرحيات . فوضع المسرحية للمسرح ، وتيسير الطريق أمام كل ممثل ليعرف أين يبدأ حواره وأين ينتهى ، يجعلان كاتب المسرحية مضطرا الى أن يبدأ كل حديث من سطر جديد . أما القصة فلا تراعى ذلك كثيرا . والكتاب لا يراعيه بتاتا ، بل انه اسراف ، ومفسدة وتشويه للكتاب . وانظر الصفحات ١٥ ـ ١٧، ٣٢ ـ ٣٤، ٤٥، ٦٦، ١٢٠ وغيرها .

وطبيعى أن يبرأ متن الكتاب من العيوب ، بعد أن لقى مالقى من عناية المستشرقين . ولكن رداءة الطبع أخلت بمواضع منه وأدخلت عليها ما برئت منه النسخة الاوربية . فقد أشرت سابقا الى سقوط عبارات من المتن ، وسقطت منه كلمات أيضا . مثال ذلك ما ورد فى ص ٥٧ س١٧ : « فلما دفعوا رسول الله صلى الله عليه وسلم .. » ، وصوابه : « فلما دفعوا الى رسول الله .. » وما ورد فى ص ٦٤ س ٧ : «لما كانت سنة مهاجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ورجع رسول الله صلى الله عليه وسلم من الحديبية ... » . والصواب : « لما كانت سنة ست من مهاجرة .. »

وما ورد فى ص ١١٨ س ٩ : « ومضى عمرو ومن معه فى طلب من هرب من الروم فى البحر الى الاسكندرية » . والصواب: « ومضى عمرو ومن معه فى طلب من هرب من الروم فى البر ، فرجع من كان هرب من الروم فى البحر الى الاسكندرية » .

وما ورد فى ص ٢١٢ س ٩ : « وعلى ذلك لمقدس من الجبل الى البحر » . والصواب : « وعلى ذلك أنه لمقدس من الجبل الى البحر » .

---

(١) لا .
(٢) ت .
(٣) ز .
(٤) ٢٦٧
(٥) ٢٧٦

وكل هذه العبارات وغيرها برئت من السقط فى الطبعة الاوربية .

ووقع تصحيف فى كثير من أسماء الاعلام ، وارجح أن كثيرا منه ربما كان من المطبعة ، ولذلك لن ألح عليه ، ولكنى سأعطى بعض الامثلة . جاء فى صفحة ط من المقدمة . السطر الاخير : على بن عبد العزيز الجداوى . والصواب : الجروى، نسبة الى بنى جرى ، وانظر مقالى ((مملكة الساحل)) فى العدد العاشر . من السنة الاولى ، من المجلة .

وفى ص ٣ س ١٨ : بجير بن ذاخر المعافرى ، بالجيم ، والصواب بالحاء ، كما جاء فى المشتبه للذهبى ٤٧ .

وفى ص ٦٥ س ٤ : الجلندى ، بفتح اللام وكسر الدال ، والصواب أنه تضم الجيم وتفتح اللام عند مده ، وتضم اللام عند قصره ويكون فى الحالين مفتوح الدال ، كما فى تاج العروس مادة جلند .

وفى ص ٧٤ س ٦ : البراء بن عازب ، بفتح الزاى ، والصواب كسرها .

وفى ص ٨٣ س ٣ من أسفل : سعيد بن عفير بفتح العين والصواب ضمها .

وفى ص٩٤ س٤ : شبيم بن بيتان ، بضم الشين وبالباء ، وتكرر وروده بهذه الصورة فى ١٥٨ ، ١٦١ . والصواب كسر الشين وبالياء ، كما فى تهذيب التهذيب لابن حجر .

وفى ص ١٣٦ س٨ : أبو بصرة الغفارى واسمه جميل بن بصرة ، بالجيم ، والصواب بالحاء ، كما فى كتب الصحابة .

كذلك وقع تصحيف فى المتن فى مواضع متعددة ، أشير الى مجموعة منها . جاء فى ص٤ س٥ فى الوصية بالقبط : ((لا تاكلوهم أكل الحضر)) وفسر المحقق الحضر بانه الذى يتحين طعام الناس حتى يحضره)) وارجح أن الصواب ((لاتاكلوهم أكل الخضر)) أى النبات الغض .

***

وفى السطر الاخير من ص ١٠ عن كنعان بن حام : ((وهو الذى حيل به فى الزجر فى الفلك)) ولا معنى لها ، واظن أن الصواب ما فى الطبعة الاوربية : وهو الذى حيل به فى الرجز فى الفلك ، أى فى أثناء العذاب والمحنة .

وفى ص ٦٦ س١٠ : ((الى ما يدعو محمد ؟)) . والصواب: الى م ، أو الام ، لان ما الاستفهامية يجب حذف ألفها اذا جرت ، وتبقى فتحة الميم ، ويجوز تسكينها فى الشعر .

وفى ص ١٤١ س ١٨ : دار الفلفل ، بكسر الفاءين . وجاء فى تاج العروس : ((نسب الصغانى الكسر للعامة ، ومنعه صاحب المصباح ايضا ، وصوبوا كلامه)) .

وفى ص ١٧٣ س٦ : بجرف تبة . ولعل الصواب ما فىالطبعة الاوربية : بجرف ينة ، وينة لقب أبى عبد الرحمن الحمراوى الذى شهد فتح مصر ، ونسب اليه حمام ينة (القاموس المحيط) .

وفى السطر قبل الاخير من ص ١٧٦ : ((وكنا قد أخذنا بالوثقى)) ، وضبط الفعل على صيغة المبنى للمجهول ، والصواب بناؤه للمعلوم .

وفى ص ١٩٩ س٥ : ((ولكنها هدية امام ، شر خلفها)) بضم الفاء . والصواب نصبها على الظرفية .

وفى ص ٢٦٢ س ١٣ : ((فعلت هذا بك أدبا لك ، اذا مسست أذنك ذكرته ، فلم تحارب العرب ؟))

وأظن صواب العبارة أنها للنفى : ((.. ذكرته فلم تحارب العرب)) . وقد تكرر التعبير فى الصفحة التالية بما يوجب أن يكون للنفى .

وفى السطر الاخير من ص ٢٤٨ : ((أن هذه الصلاة احتضرت)) والصواب اختضرت ، أى قطعت قبل تمامها ، من الاختضار وهو الموت فى سن الشباب .

وفى ص ٢٥٤ س ٦ : ((فزعم بعض المشايخ أن منها سبع عشرة موضعا)) والصواب مرضعا .

وفى مواضع معينة كان المتن سليما ، ولكن المحقق علق عليه بما يشكك فيه . ففى ص ٢٣١ : ((وكان البحر لاصقا بسور المدينة ، ولم يكن فيما بين المدينة والبحر سور)) . فقال المحقق : ((كذا فى الأصل ، ولعل فى العبارة تصحيفا فى كلمة سور فى هذه الجملة أو فى الجملة قبلها)) . ولا تصحيف فى الجملتين .

وفى ص ٢٣٥ : ((فلما نزلت الروم الاسكندرية سأل أهل مصر عثمان أن يقر عمرا)) . وعلق المحقق على أهل مصر فقال : ((المراد القبط)) . ولست أدرى لماذا قصر ذلك عليهم ولم يجعل للعرب معهم نصيبا ؟

وفى ص ٢٤٧ س ٥ يقول المؤلف : ((فقسم لرجل .. توفى بذات الحمام)) . فقال المحقق : ((مرض الحمى)) . ويريد المؤلف الموضع الذى ذكره فى ص ٢ ، وحدده المحقق بانه ((احدى الموانى المصرية على البحر الابيض المتوسط .. ولعلها السلوم)) .

وعانى المتن من الحواشى معاناة أخرى ، اذ يورد المحقق عبارات موجودة فى النسخ المختلفة من الكتاب ، ويسميها جميعا زيادات ، ولا يميز بين الحواشى منها والملحقات بالمتن . ففى ص ٣٩ : ((أراه عن نوف)) . وعلق عليها قائلا : ((فى نسخة د زيادة فوق السطر : يعنى البكائى)) . وواضح من السياق أنها حاشية .

***

وفى ص ٥٢ يعلق على حديث شريف فى النص بقوله : ((فى نسخة هـ : هذا حديث صحيح ، رواه الذهلى فى الزهريات ، ويعقوب الفسوى فى تاريخه)) .

وفى ص ١٠٨ : ((فلما رأى ذلك شريك بن سمى أمر أبا ناعمة مالك بن ناعمة الصدفى)) . وعلق المحقق فقال : ((فى نسخة "ف" زيادة على الهامش : أن يذهب الى عمروفيخبره)) . وانظر ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ١٣٤ ، ١٥٢ ، ٢٠٥ ، ٢١٩ ، ٢٣٨ ، ٢٦٨ .

وأورد المحقق فى بعض حواشيه ما عده زيادات أيضا ، ولكنها ليست الا عبارات من الاصل ، وضعها المحقق فى موضعها أو غير موضعها . مثال ذلك ما أورد فى ص ٢٣ : ((فى نسخة ب زيادة : اسمها سارح ، بفتح الراء ..)) وكل ما فيها موجود فى المتن فى ص ٢٥ .

وأورد فى ص ٦٨ : ((فى نسخة هـ زيادة : ويقال بل حسان ابن ثابت حين ضربه صفوان بن المعطل ، والقصة مشهورة)) . والقصة موجودة فى الصفحة نفسها تحت الموضع الذى علق عليه . وتكرر الامر نفسه فى ص ١٠٩ . اما التعليقة التى فى ص ١٨٣ فتتعلق بالمتن فى ص ١٨٥ ، والتعليقة التى فى ص٢٧٥ من متن ص ٢٨١ .

وهناك مواضع اختل فيها المتن ، وعانى من هذا الخلل الطبعتان المصرية والاوربية ، لوجوده فى جميع الاصول . ولكن المستشرق تنبه اليه فنبه عليه . أما المحقق العربى فسكت عليه . مثال ذلك ما فى صفحة ٦٣ من الطبعة المصرية اذ نرى الاخبار غير مترابطة ولا مرتبة . فأشار تورى الى أننا ربما كنا أمام أضافتين من المؤلف ، كان المراد وضعهما فى مواضع معينة ، ولكن أمرا ما أبعدهما عنموضعهما اللائق بهما، وأشار الى الموضعين اللذين يجب أن يكونا فيهما .

ويتكرر الامر نفسه فى الشعر المنسوب الى خالد بن الصعق فى ص ١٩٩ ، والذى يلتمس من عمر بن الخطاب أن يقاسم الولاة أموالهم ، لان المعروف أن الابيات لابى المختار يزيد بن قيس .

والامر الذى يؤسف له ان المحقق تسرع فى بعض ما قال فى المقدمة والحواشى ، فوقع فى أخطاء ظاهرة . فقد قال عن كتاب فتوح البلدان للبلاذرى فى المقدمة (١) : « وقد طبع هذا الكتاب فى الهند ، وله مختصر مطبوع فى القاهرة » .

ولا أعرف ما قاله المحقق . فالمعروف أن الكتاب طبع بأوربا مرتين فى ١٨٦٦ و ١٨٧٠ ، وطبع كاملا فى القاهرة فى ١٣١١ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٥ ، ١٣٥٠ هـ وفى ١٩٠٦ م ، وطبعه الدكتور صلاح المنجد فى القاهرة فى الاعوام الاخيرة ، كما طبع فى بيروت أيضا .

وقال فى المقدمة أيضا (٢) : « ومن الرواة المعروفين الذين لم يذكرهم ابن عبد الحكم ، ويعتقد الكندى أنه قد رجع الى مؤلفاتهم فى كتابه فتوح مصر : عبد الله بن المبارك .. وسعيد بن أبى مريم .. وسعيد بن كثير بن عفير .. وعبد الله بن وهب » .

والحق أننى فى شك من فهمى لهذه العبارة : فأين ذكر الكندى أن ابن عبد الحكم رجع الى المذكورين ؟ أضف الى ذلك أن ابن عبد الحكم لم ينكر رجوعه اليهم ، بل اكثر من ذكر أسمائهم بين رواته . وقد رجعت الى فهرس تورى لطبعته، فوجدت ابن عبد الحكم ذكر عبد الله بن المبارك فى ٩٥، ١٨٤، ١٩٣، ٢٤١، ٢٦٣، ٢٧٨، ٣١٠، ٣١٨، ٣١٩ . وذكر سعيد بن أبى مريم فى الصفحات المئة الاولى من كتابه وحدها فى ٤٢، ٥٢، ٩٧ .

وذكر سعيد بن عفير فى الصفحات المئة فى ١٩، ٢٠، ٥٨، ٦٣، ٦٦، ٨٤، ٨٦، ٩١، ٩٤، ١٠٠ .

وذكر عبد الله بن وهب فيها فى ٢ – ٤، ١٠، ١١، ٣٥، ٣٨، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٩ – ٦١، ٦٤، ٨٣، ٨٦ – ٩٢، ٩٥، ٩٧ .

وقد اضطرتنى كثرة ذكره للرواة الثلاثة الى الاقتصار على مئة صفحة ، وربما كان ذكره لبعضهم فى غيرها أكثر .

وقال فى المقدمة أيضا (٣) : « والذى تجب الاشارة اليه أن ابن قديد لم يكن تلميذا لابن عبد الحكم ، ولم يثبت أنه قد نقل عنه رواية شفوية .. » مع أن كتاب الفتوح نفسه يذكر سند رواته أنه يرويه عنه ، ولا مانع من ذلك ، فابن عبد الحكم مات سنة ٢٥٧ هـ ، وابن قديد ولد ٢٢٩ ومات ٣١٢ ، واذن فقد تعاصرا ثمانية وعشرين سنة ، وعاشا فى بلد واحد : مصر، واشتغلا بعلم واحد : التاريخ .

وفى صفحة ط من المقدمة جعل مصادرة الحكومة لاموال بنى عبد الحكم سابقة على محنة خلق القرآن ، وهو نفسه يجعل المصادرة فى سنة ٢٣٧ هـ ، والمحنة فى عهد الواثق الذى ولى الخلافة بين سنتى ٢٢٧ و٢٣٣ هـ .

وفى ص ١ اعتمد على شرح القاموس فى تحديد بلاد الواق وواق الواق ، وعدها من الامور الخرافية . ولو رجع لكتاب حديث السندباد القديم للدكتور حسين فوزى لعرف أن هناك أبحاثا جادة تبغى العثور على حقيقة القول فى هذه البلاد ، وأن المرجح أنها بلاد اليابان لاسباب مذكورة هناك .

وفى ص ١٥ يعلق على كلمة « مهيم » فيقول : « كذا فى الاصل. ولم أجد لهذا اللفظ معناه ، ولعله لفظ سؤال عما حدث » . واللفظ موجود فى تاج العروس الذى قال عنه : « كلمة استفهام أى ما حالك وما شأنك » .

وفى ص ١١١ يتحدث المؤلف عن المقس فيعلق المحقق عليها أنها قرية ام دنين تجاه مصر ، بالرغم أن المؤلف يريد مقس الاسكندرية بدليل قرنه اياها بكنيسة الذهب فى الاسكندرية .

(١) ز .
(٢) ل .
(٣) ر .

وفى ص ٢٠٦ قال : « والعرفاء : جمع عريف ، وهو من يتلو على الناس الادعية » . ولست أدرى لماذا عدل عن المعنى المشهور للكلمة ، فالعريف الرئيس .

وفى ص ٢٨٦ قال المؤلف : « كان حرس يزيد بن أبى مسلم حين قدم البربر ، ليس فيهم الا بترى ، وكانوا هم حرس الولاة قبله : البتر خاصة ، ليس فيهم من البرانس أحد » . وفسر المحقق البتر بأنهم « فرقة من طائفة الزيدية » مع أن كلام المؤلف واضح أنهم طائفة من البربر .

وشاب حواشى المعلق التزيد ، فهو يفسر أمورا واضحة من السياق أو يعلق على أمور ليست فى حاجة الى تعليق . ففى ص ٨ يعلق على كلمة منبر فيقول : « المنبر مرقاة الخطيب ، وسمى منبرا لارتفاعه وعلوه . وانتبر الامير اذا ارتفع فوق المنبر ، وقد اتخذت المنابر من قديم ، ويستعمل لفظها للدلالة على الخطط والاماكن .

وفى ص ٩ يقول المؤلف : « ثم يرده الى قرية من نحو دبر القبلة ، ثم يرده الى قرية فى الغرب ، ثم يرده الى قرية فى القبلة » . فيعلق المحقق على « دبر القبلة » فيقول : «يعنى الشمال الغربى » ثم يعلق على « فى القبلة » فيقول : « يعنى الجنوب الشرقى » وأحد التعليقين يغنى عن الآخر .

وفى ص ١٠٧ يقول النص : « فادفنى فى أبى يحنس » فيعلق المحقق : « كنيسة بالاسكندرية » وهو غنى عن ذلك لان ابن عبد الحكم نفسه قال فى الصفحة التى قبلها : « يدفنونى فى أبى يحنس بالاسكندرية » .

وفى ص ١١٣ يقول النص : « اذن تجدون رياطا كثيرة » فيعلق المحقق : «فى الاصل : اذا » وهما كلمة واحدة يكتبها الكوفيون على الصورة الاولى ، والبصريون على النحو الثانى .

وفى ص ١١٩ يقول المؤلف : « وقد بقى لابن بسامة عقب بالاسكندرية الى اليوم » . فيعلق المحقق : « المراد أيام ابن عبد الحكم » .

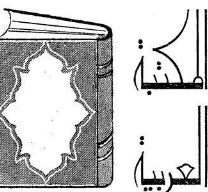
وفى ص ١٧٧ يتحدث المؤلف عن أخائذ الاسكندرية فيقول المحقق : « أخائذ جمع أخيذة ، بمعنى المأخوذ » أما ابن عبد الحكم فيقول فى الصفحة نفسها : « وأما الاسكندرية فلم يكن بها خطط .. وانما كانت أخائذ ، من أخذ منزلا نزل فيه هو وبنو أبيه » .

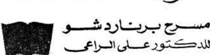
وفى ص ٢٠٣ يقول النص: «فاقاموا بؤونة وأبيب ومسرى» فوضع المحقق رقما على كل شهر ، وقال عن الاول : « الشهر العاشر من السنة القبطية » وعن الثانى : « الشهر الحادى عشر من السنة القبطية » . وعن الثالث : « الشهر الاخير من السنة القبطية » .

ويظهر التزيد فى التعليقات التى كررها فى غير موضع فقد تحدث عن أنصنا فى صفحتى ٢٣ ، ٦٩ ، وعن الفرما فى ٢٤، ٨٥، وعن المقوقس فى ٥٦، ٦٥، وعن الكريون فى ٦٠، ١٠٨، وعن البرلس فى ١٢٥، ١٧٠، وعن القيس فى ١٩٤، ٢٢٨ .

وتسرع فى بعض الحواشى فاتت عبارته قاصرة . فقد ورد فى ص ٨ الآيتان ٢٥، ٢٦ من سورة الدخان فذكر أنهما الآية ٢٥ فقط . وورد فى ص ٣١ الآيتان ٣٦، ٣٧ من سورة غافر فذكر أنهما الآية ٣٦ . وورد فى ص ٣٥ الآيتان ٥٤، ٥٥ من سورة الشعراء فذكر أنهما الآية ٥٥ . وورد فى ص ٥١ الآيات الخمس الاولى من سورة الروم فجعلها الآية الاولى .

بل أوقعه هذا التسرع فى الخطأ ، فصرح بأن الآية : « فاستخف قومه فاطاعوه » الواردة فى ص ٣٦، هى الآية ٦٠ من سورة الشعراء ، والصواب أنها ٥٤ من سورة الزخرف . وذكر ان الآية الاولى فى ص ٣٧ هى الآية ١٦٠ من سورة الاعراف ، على حين أنها ٦٠ – ٦١ من الشعراء .





المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر صدر فى الفترة الأخيرة كتاب « مسرح برنارد شو » للدكتور على الراعى ، وهو عبارة عن ترجمة عربية للرسالة التى تقدم بها الراعى الى جامعة برمنجهام سنة ١٩٥٥ لنيل درجة الدكتوراه فى الأدب بعد أن أعدها تحت اشراف استاذ الأدب العالمى الشهرة الارديس نيكول .

فالكتاب على هذا الأساس بحث علمى أكاديمى دقيق ، فيه شمول واستقصاء الابحاث الجامعية الاصيلة ، ولكنه من جهة أخرى يحمل – حتى فى ترجمته العربية – جميع سمات الابحاث الجامعية من حيث أنها موجهة الى أساتذة متخصصين فى موضوع البحث ملمين بتفاصيل النصوص الادبية التى اتخذها صاحب البحث مادة لرسالته ، ونعنى بها مسرحيات برنارد شو الوفيرة العدد ، بل وانتاج برنارد شو الفكرى والأدبى كله باعتبار أن دراسة مسرح شو لا يمكن أن تنفصل عن دراسة انتاجه كله منذ ابتدأ حياته بكتابة النشرات السياسية الى أن استقر على أسلوبه الخاص فى كتابة المسرحيات واتخاذها قالبا فنيا للتعبير عن آرائه فى الحياة بعامة .

وبحث الراعى فى مسرح برنارد شو يتسم أيضا بالطابع الجامعى من حيث المنهج الذى يعنى أول ما يعنى بالتحليل التفسيرى للانتاج الأدبى ، بحيث يمكن القول بانه دراسة تاريخية لمسرح برنارد شو أكثر منه دراسة نقد وتقييم لهذا المسرح، وفى هذا يكمن الفرق بين ما اصطلحنا على تسميته بالدراسة الادبية من جهة وبالنقد الأدبى من جهة أخرى وان كنا نبادر الى تقرير حقيقة أخرى هى أن الفصل بين النوعين من التاليف فصلا تاما غير جائز ، بل وغير ممكن ، فكل دراسة ، أى كل تحليل تفسيرى على أساس تاريخى لابد أن ينتهى الى نوع من التقييم للنصوص المدروسة ، كما أن كل نقد لا يمكن أن يستقيم ما لم يستند فى مرحلته الأولى الى التحليل والتفسير ، وانما درج المشتغلون بدراسة الأدب ونقده على هذا التقسيم استنادا الى المنهج الذى يولى الناحية التحليلية التفسيرية اهتماما أكبر فى الدراسة الأدبية بينما يولى التقييم الاهتمام الأول فى النقد الأدبى .

وبالفعل اتخذ الدكتور على الراعى فى دراسته لمسرح برنارد شو منهج الدراسة الأدبية الجامعية القائم على التحليل والتفسير اذ نراه يقسم هذه الدراسة الى قسمين كبيرين على أساس أن كل انتاج أدبى ينهض على دعامتين ، هما الصورة الفنية وخصائصها من جهة والمضمون الفكرى والعاطفى والأخلاقى من جهة أخرى . وعلى هذا الأساس سمى الراعى القسم الأول من بحثه باسم المصادر التكنيكية بينما سمى القسم الثانى باسم المصادر الفكرية . وبالطبع قدم لهذين القسمين الكبيرين بمقدمة قصيرة حدد فيها هدفه من الدراسة ، كما أنهى الكتاب بخاتمة من خمس صفحات حاول أن يجمل فيها راى النقاد الثقات فى مسرح برنارد شو والمصير الذى ينتظره ان خلودا وان هبوطا الى مستوى الوثائق التاريخية مرجحا أن من بين مسرحيات برنارد شو ما سوف يخلد على الزمن دون أن تبلى جدته ، وبخاصة مسرحيته التراجيكوميدى « القديسة جون » التى صور فيها حياة جان دارك ، كما توقع لبعض كوميدياته الخلود أيضا مثل : « الرجل والسلاح » ، و « من يدرى ؟ » ، و «بيجماليون» وكل ذلك فضلا عما أحدثه برنارد شو من تطوير واسع للاصول الدرامية التى كانت من قبل جامدة متزمتة يضيق بها الكاتب ذو الفكرة أو الرسالة .

***

والدكتور على الراعى فى القسم الأول من بحثه وهو القسم الخاص بالمصادر التكنيكية لفن شو لم يقتصر على دراسة مسرح شو بل ولا على دراسة انتاج شو الادبى كله ، بل اضطر الى دراسة علمية واسعة لفن الدراما الحديثة كله باعتبار أن شو لم يظهر وسط العدم ، بل ظهر فى عباب تيارات ادبية وفنية متصلة كان لابد أن يتاثر بها سلبا أو ايجابا كما أنه عاش ما يقرب من قرن من الزمان اتصل فيه بتلك التيارات منفعلا بها ومؤثرا فيها بحيث يمكن القول بأن الدكتور على الراعى فى هذا الفصل العلمى الدقيق من بحثه قد كشف عن الأصول البعيدة والقريبة التى أدت الى ظهور ما يعرف اليوم فى العالم كله باسم الدراما الحديثة ذات الطابع الذهنى الذى يجمع بين الرمز والواقع ، وينهض على تجسيد فكرة يسعى المؤلف الى عرضها على الجمهور، ومن هنا جاءت فصوله الأربعة الممتعة فى هذا القسم عن تاثير شو الذى ابتدأ حياته بكتابة النشرات السياسية والقصص التحليلية على شو كاتب المسرحيات الذى لا يمكن أن تنفصل نصوص مسرحياته عن المقدمات التحليلية الوصفية المسهبة التى كتبها لها ، وعن ارشادات الاخراج ووصف وتحليل الشخصيات التى أدرجها فى مستهل كل فصل أو مشهد ، ثم الدراسات التحليلية الوصفية أيضا التى أضافها لمعظم مسرحياته كخاتمة ضرورية لها عند نشرها فى كتب بحيث يمكن القول بأن فهم مسرح برنارد شو وتقييمه وتذوقه لا يمكن أن تكفى فيه مشاهدة تلك المسرحيات وهى تعرض على خشبة المسرح ، بل لابد لكل مشاهد أن يقرأ المقدمات والخاتمات والارشادات والتحليلات الوصفية قبل أن يذهب لمشاهدة المسرحية .

وتحدث المؤلف فى الفصل الثانى عن أثر فنون البرلسك والفارس والميلودراما على تكنيك شو ، وأفرد الفصل الثالث من هذا القسم لتفصيل الحديث عن الأثر التكنيكى لابسن على شو. وقد احسن فى هذا الفصل الاستعانة بالدراسة العميقة التى قام بها برنارد شو نفسه لمسرح ابسن ونشرها فى كتاب شهير باسم « جوهر الابسنة » .

وأخيرا درس الراعى فى الفصل الخامس التاثرات التى تلقاها شو فى مجال كوميديا النقد الاجتماعى ممن سماهم شو نفسه بالموتى العظام من امثال اريستو فانيس وبن جونسون ومولبير .. وادباء عصر عودة الملكية فى انجلترة نفسها ، وكذلك تاثير مسرحيات جلبرت والاوبرا كوميك على تكنيك برنارد شو

ومن كل هذا القسم الذى كتبه على الراعى عن المصادر التكنيكية لمسرح برنارد شو ومن فصوله الخمسة يخرج القارىء بفكرة واضحة عن التفاعل الكبير الذى حدث ابتداء من منتصف القرن الماضى فى مجال التكنيك المسرحى حيث أخذ ابسن يتمرد

على الأصول الفنية الجامدة فى صناعة ما سـمى عند الكاتبين الفرنسيين سكريب وساردو بالمسرحية الجيدة الصنع ، وذلك لتطويع هذا الفن لحاجات العصر ومقتضيات التعبير ، ومنطق التطور الانسانى الواسع الذى صاحب ذلك النمو الصاعد فى الوعى الاجتماعى الذى صاحب حركة التصنيع الضخمة بأوروبا خلال تلك الفترة وما واكبه من نمـــو فى التفكير الاشتراكى التحررى الصاعد . ثم تبعه فى ذلك بل وسار الى مدى أوسع فى الانطلاق العملاقان تشيكوف وشـــو ، وبفضل هؤلاء الثلاثة الكبار ظهر واستتب ما أصبح يعرف فى العـــالم كله بالدراما الحديثة ذات الطابع الواقعى الوثيق الصلة بقضايا العصـــر ومعارك الشعوب .

***

وفى القسم الثانى الذى خصصه الراعى للمصادر الفكرية لشو فصل القول فى عقيدة شو الفابية ومواضع اختلافها الاساسية مع الماركسية من حيث عدم ايمان برنارد شـــو بحتمية التطـــور الميكانيكى عند داروين وماركس معا واعتباره الارادة البشرية طاقة خالقة كما ذهب لا مارك وان يكن هذا التصوير غير دقيق ، لان ماركس مثلا لم يقل بالتطور الميكانيكى بل قال بالتطور الديالكتيكى الذى يقوم العقل والارادة البشرية بدور كبير فيه . كما اختلف مع ماركس فى تقسيم المجتمع الى بروليتاريا ورأسمالية ، ورأى تقسيمه الى عاملين : مجدين ، وكسالى متبطلين ، وادرج فى كل من الطائفتين عمالا واصحاب مصانع معا . وأخيرا خالف شـــو ماركس فى تحديد ملامح القيادة ، فهو يريدها أن تكون للعقـــول العبقرية لا للعاديين من المواطنـــــين ، وكأنه قد تأثر فى ذلك بجمهورية أفلاطون التى يريد صاحبها أن يتولى الفلاســـفة شئون القيادة فيها .

***

وفى نهاية الكتاب كتب الدكتور الراعى خاتمة فى خمس صفحات من كتابه الضخم الذى يتجاوز الأربعمائة صفحة من القطع الكبير استعرض فيها على ضوء دراسته التحليلية السابقة آراء كبار النقاد فى مسرح برنارد شو واحتمال خلـــوده أو هبوطه الى مستوى الوثائق التاريخية ، واســـتعرض فى ايجاز كبير آراء الفريقين ثم آراء فريق ثالث يرى أنه لو تأخر مولد برنارد شـو ربع أو ثلث قرن لأصبح أعظم كتاب الراديو والسينما ، باعتبار أن شو قد أثبت أنه الوحيد بين الكتاب المسرحيين المحـــدثين الذى لم يسمح للتقاليد المسرحية البحتة أو الوحدات الدرامية المعوقة بأن تعطل سيره ، ثم قول جابرييل باسكال « طوال عملى فى السينما لم أجد كاتبا مسرحيا كبيرا له ما لشو من شـــعور غريزى بالزوايا ومن احساس بايقاعية تتابع المناظر » .

وبقراءة هذه الخاتمة الموجزة التى حاول فيها الراعى تقييم مسرح برنارد شو والحكم عليه أو له يتضح الى أى مدى طغى منهج الدراسة الجامعية على هذا البحث القيم .

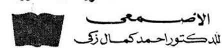
والواقع أن تقييم مسرح برنارد شو كان يحتاج الى مزيد من البحث والتفصيل ومناقشة العديد من القضايا التى يستند اليها أو يمكن أن يستند اليها هذا التقييم ، وفى مقدمة هذه القضايا البحث عما اذا كان مسرح برنارد شو يقدم فى جوهره على قضايا عصرية ، قد يتخطاها الزمن فيتخطى معها مسرحه كله يوم أن تنتصر مثلا نهائيا قضايا التحرر الاشتراكى فى العالم كله أم ان مسرح برنارد شو رغم التزامه بقضايا الساعة يستند الى قضايا انسانية باقية قادرة على الخلود رغم تغير العصور والبيئـــات وذلك باعتبار أن مسرح شو هو أولا وقبل كل شىء مسرح رسالة انسانية اشتراكية تحررية .

***

واذا كنت قد اوضحت فى مستهل هذا المقال كيف أن بحث الدكتور علي الراعي في نصه الانجليزى الأصلي كان موجهـــا لأساتذة الادب الانجليزى الذين أشرفوا على رسالته وناقشوها ـ فان هذه الحقيقة تلقى ضوءا على الترجمة العربية لهذا البحث وهى الترجمة التى كنت أرجو أن يزيدها الدكتور الراعى نفعا باضافة عدد من الهوامش الضرورية لتمكين القارىء العربى من فهم واستيعاب النصوص أو على الأقل الالمام بخطوطها العـــامة وبخاصة وأن هناك عددا كبيرا من نصوص شو لم يترجم حتى الان الى العربية بالرغم من النشـــاط الواســـع الذى ظهر فى السنوات الأخيرة فى ترجمة وعرض مسرحياته فى عالمنا العربى .

وأخيرا كنت أرجو وأتمنى أن لو حقق الراعى هذا الرجاء فى الطبعة الثانية ان شاء الله ، وهو رجاء ينصرف الى كتابة ملحق يضاف الى هذا البحث الموسوعى القيم عن برنارد شو وأدبه فى عالمنا العربى ومدى ما أصاب من اقبال ودراسة ونقد وتحليل .

الدكتور محمد مندور



الأصـــمعى
للدكتور احمد كمـــال زكى

اذا ذكرنا رواة الشعر وعلماء اللغة تبـــادر الى اذهاننا على الفور اسم عبدالملك بن قريب الأصمعى . وقد ينحو فن التراجم نحو البحث الأكاديمى ، قد يجمع بين أبعاد القصة واطار التاريخ، ومن هذا النوع الأخير كتاب « الأصمعى » الذى صدر ضـــمن سلسلة أعلام العرب . وقد قسم المؤلف كتابه الى ثلاثة أبواب أولها عن حياة الأصمعى فى البصرة ، وثانيها عن حياته فى بغداد ، وثالثها عن عودته الى البصرة فى أخريات حياته بعد أن أحس ان دوره فى بغداد قد انتهى على الوجه الذى يرضيه .

ويتناول الباب الأول أسرة الأصمعى الراحلة من جنوبى اليمامة الى البصرة ، وحياتها هناك فى شىء من التحضر لا يتلف تبديها . وتسير الأحداث بالفتى الصغير عبد الملك ، فنراه فى الـــكتاب يتفوق على أقرانه بقوة حافظته وسرعة بديهته ، ونراه بعد ذلك فى المسجد الجامع يتتلمذ على شيخ البصرة «أبو عمرو بن العلاء» وقد حفظ اثنى عشر الفا من الأراجيز . ويتصل بشعراء البصرة وأعلامها كبشار بن برد وخلف الأحمر والخليل بن أحمد . وتتفتح بصيرته لنقد الرجال ، فقد جاءت الدولة العباسية وبدأت حركة الشعوبية تشتد وتهاجم كل تراث العرب . ها هو ذا الأصمعى فى قلب البادية يجمع الروايات الصـــــحيحة للشعر ويلتقى بالاعراب فى ثيماء وخيبر ووادى كلب وغيرها فيحس فى شعرهم هذه الديباجة العربية التى طمسها الموالى . حتى اذا جمـــع قدرا هائلا من الشعر والأخبار آن له أن يعود الى البصرة وهو يحس احساسا عميقا بأستاذية .

ولما اجازه أستاذه أبو عمرو بن العلاء تحلق الطلاب حـــوله وطار صيته حتى وصل بغداد ، ومن هناك حمل البـــريد الى الاصمعى خطابا من الفضل بن الربيع يدعوه الى الحضـــور ، وبذلك انتهت المرحلة الأولى من حياته فى البصرة ، وهو طالب وأستاذ يروى الأخبار وينقد الشعر ويؤلف الكتب ويتصـــدى للشعوبية ، وكأنما قد وهب حيـــاته كلها للعلم وللدفاع عن العربية .

والقارىء للتراجم يحب دائما أن يتمثل شخصية المترجم له أمامه وهو يتتبع مراحل حياته ، ولم يغفل المؤلف فى هذا الباب عن ذلك ، فهو قد وصف لنا شخصية الاصمعى بالقبح والاهمال فى هندامه ، وان كان خلف هذا يحمل قلبا جسورا وذهنا حادا . ولكن الصورة لم تكتمل بعد ، ونظل نتلمس بقية جوانبها فلا نعثر عليها . والواقع أن المراجع العربية كانت تهتم بكل صغيرة وكبيرة فى تراجم الاعلام ، فها هو ذا ابن قتيبة فى كتاب « المعـــارف » يقول عن الأصمعى :

« ربع القامة ، لا بالطويل المشوق ولا بالقصير البادن ، أسمر البشرة كمن لفحته شمس الصحراء ، فى جبهة عريضة واســـعة بارزة وعينين سوداوين صغيرتين تشعان ذكاء وفطنة ركبتا فوق

انف استدق اعلاه وعرضت ارنبته ، وفم أشدق ملىء الشفتين ، على ذقن رفيع النهاية احتفت لحية خفيفة سوداء ، رق عارضاها وطالت نهايتها بمقدار ما تستوعب قبضة الكف ، سيرا على قاعدة السنة » .

وهناك سؤال لابد منه ونحن بصدد الحديث عن الباب الأول ، وهو : هل من حق كاتب التراجم أن يختـــار فى بعض المواقف التاريخية رايا دون آخر ، من غير أن يذكر لنا سبب اختياره .؟ اعتقد أن الحوار وحده كان قادرا على أن يضفى على الترجمة الاطار القصصى المشوق ، فلم نكن بحاجة الى شخصية الفتـــاة التى هام الأصمعى بها حبا ، ثم تزوجها غريم له بعـــد ذلك ، مهما امتعتنا هذه الشخصية ، خاصة اذا كان ذلك غير مؤكد من الناحية التاريخية . يقول عبد الجبار الجومـــرد فى كتابه عن الأصمعى :

« ولو أمعنا البحث فى سيرته وتصرفاته لوجدناه فاتر الغريزة فى كل ما يتعلق بالمسائل الجنسية ، بعيدا عن مغازلة النساء رغم ضخامة ما روى من الشعر الغزلى الرقيق ، زاهدا فى المحاولات معهن . فلم يخبرنا هو عن حب عاق به أيام فتوته ، أو هوى أسره ليلة من لياليه طوال شبابه ، وحتى خصومه الذين كانوا يبحثون عن زلاته وأخطائه لم يشيروا الى شئ من ذلك . كل ما نعلمه عنه فى هذا المجال هو أنه تزوج فى حداثته وأنجب عقبا ، ثم انه ترمل فى شبابه فبقى أرمل حتى النهاية . »

وننظر الى حياته العلمية فى هذه الفترة ، فنجد الترجمة تحفل بأمور هامة ولا تحفل بامور أخرى شديدة الأهمية . فقد عاش الأصمعى وسيبويه فى بيئة واحدة وكانت بينهما مساجلات ممتعة لم يعرض لها الكتاب وان عرض لمساجلات اخرى بـين الاصمعى وبين معمر بن المثنى وغيره . وقد حدثنا ياقوت فى معجم الادباء عن تلك المساجلات التى كانت مع سيبويه وذكرها السيوطى فى بغية الوعاة واشار اليها الزبيدى فى طبقات النحويين واللغويين حين قال :

« رأيت سيبويه والأصمعى يتناظران ، قال يونس بن حبيب : الحق مع سيبويه ، وقد غلب ذا ـ يعنى الأصمعى ـ بلسانه . »

وفكرة الانتحال التى ركز عليها الأصمعى ، لم يغفل عنهـــا المؤلف ولكنه مر عليها فى حـــواره مرورا عابرا . فالواقع أن الأصمعى أول من التفت الى هذه القضـــية التفاتا طويلا ، واخذها عنه تلميذه محمد بن سلام الجمحى صاحب « طبقات الشعراء » وخطط لها فى كتابه . وليس شك طه حسين فى بعض الشعر الجاهلى والأموى ، وشك على الزبيدى فى بعض الشعر العباسى اليوم امرا جديدا ، فالاصمعى بثقافته الواســـعة وحسه اللغوى ، هو صاحب القضية ، وله فيها جولات ، كما ذكر الانبارى فى كتابه « نزهة الالبا » .

***

وننتقل الى الجانب الثانى الذى يعرض لحياة الأصمعى فى بغداد ، وفيه يقف المؤلف وقفة طويلة عند دور الاصـــمعى فى مهاجمة الشعوبية . فالفضل بن الربيع يقدمه لهارون الرشيد ، ويجد فيه هارون الرشيد ضالته فهو سميره فى أفراحه وأحزانه يروى له نوادر العرب وشعرهم . وعلى هذا النحو سارت حياته فى بغداد ، يركب مع الخليفة اذا ركب ويصـــحبه فى رحلاته ، والأصمعى فى كل ذلك يتحين الفرصة ليرد غائلة الشعوبية ، ويلعب دوره بمهارة فى حض الخليفة على التنكيل بالبرامكة . فلما نكل بهم هارون الرشيد وقال للاصمعى « الحق باهلك يا ابن قريب » كان دوره فى بغداد قد انتهى .

والواقع أننا لا نستطيع أن نمضى مع المؤلف فى هذا البـــاب فنرى للاصمعى الدور الأول فى نكبة البرامكة وان كان من ورائه الفضل بن الربيع . فالمؤرخون يختلفون اختلافا كبيرا فى تفسير هذه القضية . والزبيدى فى كتابه « طبقات النحويين » ينفى أن هارون الرشيد استدعى الأصمعى بعد مقتل جعفر البرمكى وقال له : « الحق بأهلك » . وروى لنا أن هارون الرشيد أثنى على خلق الأصمعى لأن الناس جميعا كانوا اذا ذكر البرامكة بحضرة الرشيد ذموهم ذما شديدا عدا الأصمعى الذى يؤثر الصمت . فهو لم يرحل عن بغداد عقب النكبة ، ولم يلعب الدور الأول فيها ، ولم يمتنع عن مجلس الرشيد ويرحل الى البصرة الا بعد فترة من نكبة البرامكة على بعض الآراء .

وها هو ذا الأصمعى مرة ثانية بالبصرة من المسجد الى البيت لا تكاد تتغير حياته التى تسير على هـــذه الوتيرة وقد أسن وامتد به العمر حتى رأى الحرب بين الأمين والمـــأمون وانتصر الفرس سياسيا وعسكريا ، ولكن الأصمعى وعلماء العرب يسدون الطريق عليهم بما يؤلفونه حتى لا يستفحل خطرهم علميا . وفى عام ٢١٧ هـ على ما تقول بعض الروايات يودع الأصمعى الحياة ويترك تراثا خالدا .

وقد ذكر المؤلف من كتبه أكثر من خمسين كتــابا وردت فى « انباه الرواه ـ الجزء الثانى » ، بقى لنا منها أربعة عشر كتابا . ما منهجه فى هذه الكتب ؟ لا نعرف من الكتاب الذى بين أيدينا عن أكثرها الا أسماء وردت أثناء الحوار . وهذا الحوار نفسه يستدعى منا وقفة عنده ، فقد اختلط الحوار التاريخى ـ ـ الذى وعته كتب التاريخ ـ بحوار المؤلف . وقد ذكر المؤلف احيانا عندما كان يورد الحوار ـ أنه نص حديث الأصمعى ، ولم يذكر فى كثير من الأحيان أن هذا الحوار من تاليفه هو . وربما كان الاطار القصصى الذى تخيره المؤلف والتزم به هو السبب فى ذلك ، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذا الاطار نفسه كان قديما تاريخيا فى بعض اضلاعه ، حديثا من صنع المؤلف فى بقية الاضلاع .

واذا كان هذا بعض الحق ، فان بقية الحق أن هذا الاطـــار القصصى قد أضفى على الترجمة عنصرا جوهريا من عنـــاصر التشويق خاصة بالنسبة لموضوع لا يقبل عليه الا المتخصصون . كما كان المؤلف حريصا على استقصاء الروايات التى تناولت الأصمعى من كتب النحو واللغة والتاريخ وغيرها ، ولا شك أن هذا مجهود كبير مضن من حيث جمع المادة ، ومن حيث صياغتها هذه الصياغة القصصية التى يكاد يستحيل معها الاستقصاء . ولا شك أن من أهم النتائج التى أثبتها المؤلف علاقة القصـــة بالأدب العربى وكتابة الأصمعى لسيرة عنترة أو لجزء منها على الأقل ، وبذلك حققت الترجمة ما هيئت من أجله كما تمنى المؤلف فى مقدمته حيث يقول :

« واذا كان ثمة من يرى أنها حققت ما هيئت من أجله ، فلأن النجاح معقود بناحيـــــة كل جاد ، وحاولت انا أن أكون جادا مجدا . »

الدكتور ماهر حسن فهمى

عصـــافيــر

عبد السميع عبد الله

الاحساس الفنى واحد وان اختلفت سبل التعبير عنه ، وهناك أكثر من دليل على صحة هذا الرأى . ومن أبرز هذه الأدلة أننا قلما نجد أديبا اقتصر على قالب أدبى واحد وان اشتهر بلون معين .. فهناك كثير من الادباء جربوا امكانياتهم بين الشعر والقصة والمسرحية والنقد الأدبى بل هناك فنانـون لا تقتصر وسيلة التعبير لديهم على أداة واحدة ، فقد يلجأون الى اللغة حينا والى الخط أو اللون حينا والى الكتلة أو النغم حينا . ولابد أن ما يدفع الفنان الى ذلك احساسه بأن اقتصاره على أداة واحدة يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود وهذا هو مغزى محاولات الانسانية خلال تاريخها الفنى لخلق أدوات جديدة أو قوالب جديدة أو مذاهب فنية جديدة .

وعبد السميع عبد الله أحد هؤلاء الفنانين الذين أحسوا أن رؤيتهم الفنية تقصر عن التعبير عنها اداة واحدة . فبالرغم من أنه اشتهر كرسام كاريكاتيرى الا أن قلقه الفنى دفعـه الى أن يتململ أحيانا على هذا الخضوع لقالب واحد من قوالب الفـن التشكيلى ، فضلا عن الخضوع لأداة واحدة من أدوات التعبير .

ولعل جانبا من هذا القلق يرجع الى أن الرسم الكاريكاتيرى يغلب فيه الجانب الاجتماعى على الجانب الذاتى للفنان ، وكأنما الأستاذ عبد السميع يريد أن يقيم نوعا من التوازن النفسى له والتوازى الفنى لابداعه فأصر على أن يواصـل حياته الفنية الخاصة حتى استطاع أن يقيم أخيرا معرضا للوحاته لايمت بصلة الى الكاريكاتير .

فى هذا المعرض نرى جهدا دائبا من الفنان فى سبيل محاولة استيعاب تجربته الفنية والسيطرة على جوانبها المتعددة . وخير مثال لذلك لوحاته المتعددة التى رسم فيها ابريق الشاى تجاوره مجموعة من الأكواب ، فقد قام فى هذه المجموعة برحلة عبر لنـا فيها عن قلق الفنان واحساسه الدائم بعدم وصوله الى كمال ما. أنه يقدم لنا الابريق وأكوابه أولا بالطريقة التقليدية حيث نحترم قواعد المنظور ، وهو بذلك ينجح فى تقليد الطبيعة الخارجيـة بأبعادها الثلاثة ، لكنه لا يقدم لنا رؤيته عن هـذه الطبيعة ، فيعاود رسم اللوحة مرة بعد أخرى متدرجا من التعبير عن انفعاله الوجدانى أمام الابريق وأكوابه حتى يصل الى التعبير عن رؤياه الذهنية المجردة فى آخر لوحاته ، وكأنما يلخص لنا الفنان فى لوحاته السبع مراحل التطور الفنى كما يلخص لنا الجنـين مراحل تطور الكائنات الحية .

أما ألوانه فانه يحرص على أن يجعلها شديدة الصلة بالألوان الغالبة على بيئتنا المصرية ، وهى ـ فى نظره ـ ليست اللون الأخضر الزاهى ولا الألوان الفاقعة بوجـه عام ، بل هى ألوان التراب والرمل والماء والسماء ، ألوان كابيه فى طبيعتنا لا تتيح مجالا لتمايز الأرضية عما فوقها .

***

غير أن الفنان عبد السميع تململ مرة أخرى على الفن التشكيلى كله كأداة تعبيرية ، فمضى يكتب من حين لآخر قصة قصيرة يجرب فيها امكانية استخدام اللغة كأداة تعبيرية عن رؤياه الفنية . ثم نشر هذه القصص أخيرا فى مجموعة له بعنوان « عصافير » ضمت تسع قصص ، أبرز ما فيها من ناحيـة الشكل أنها قصص ذات بعدين ، وهى قصص ـ على حد تعبير الأستاذ يحيى حقى عندما تعرض لمجموعة قصصى « رسالة الى امرأة » ـ فيها مظهران وعالمان أحدهما معنوى باطنى والآخـر خارجى مادى يعمل عمل الرمز ، أو كما رأى الاستاذ توفيـق الحكيم وقتئذ أنها لون من ألوان التكعيبية فى القصة اذا جاز لنا أن ننقل التعبيرات النقدية من فن الى آخر .

ففى قصة « عصافير » ـ وهى أول قصص المجموعة ـ نجد الحاج بغدادى ، الرجل البلدى صاحب العمارة ومصنع الأسرة، يترك زوجته الطيبة وأولاده منها ليتزوج سعاد هانم احـدى ساكنات عمارته . والقصة تروى محاولة سعاد هانم خلع الحاج بغدادى من بيئته التى تعود التنفس فيها وغرسه فى بيئة غريبة عنه ، حتى استطاعت أن تظفر منه بتغير ظاهرى ، لكن بقيت هناك تلك العصافير المدقوقة على صدغى الحاج ، كأنها آخر قلعـة تتحصن بها شخصيته . وتتطاير العصافير فى جو القصة ، فهى ليست مجرد ذلك الوشم على صدغى الحاج بغدادى ، انها تلوح فجأة فى آية قرآنية تخطر على ذهن الحاج وهو يصلى ، ثم نعـود نسمع أصواتها من خلال أذنيه مختلطة بنداء الباعة الجوالين ، ثم نعود نراها معه فى صورة سفينة يقودها رجل فضاء ليطير وراءها الحاج بعربته الكاديلاك فى حلم لذيذ ، ثم نتأمل اختفاءها معه من على صدغى فرحات صبى القهوة لتحل مكانها حفرتان سوداوان. فعصافير الحاج بغدادى لها وجودان احدهما مادى على صدغيه والآخر معنوى يرمز الى شخصيته ويلخصها لها .

وفى القصة الثانية « شراقى » نجد هذين الخطين ، فنحـن ننتقل بين ظمأ الأرض وظمأ المرأة الى الرجل الزوج .

وفى قصة « الآلة » نجد هذا الازدواج مرة أخرى بين الزوجة التى لا تكف عن الشكوى والثرثرة والثورة والآلة التى تدق فى الأرض الفضاء المجاورة ، والتى كانت ـ على حد تعبير الـكاتب الذى يتأرجح بين الخطـين الواقعى والرمزى ـ بين كل دقة وأخرى تنفث قدرا هائلا من البخار المضغوط فى صوت كفحيح مئات الأفاعى . فندرك أنه يتحدث عن الآلة ظاهرا وعن الزوجة رمزا . بل ان الكاتب أحيانا ما يصرح بهذا الازدواج فيقول على لسان بطله : الا تسكت هذه الزوجة ؟ أو على الأقل هـذه الآلة اللعينة ؟.

وفى قصة « المطر » نجد الخطـين مرة أخرى ، فهو لا يحيى الأرض فحسب بل يحيى « جازية » كذلك . وهنا نجد علاقة علية بين الظاهر والباطن ، فجازية تقول : « هى النطرة تحيى الرز بس ... دى حتحيينى آنى .. » ذلك أنه اذا أحيا المطر الأرز فبمحصوله ستنجد جازية الفرش وتشترى « حتتين » نحـاس حتى تكون على استعداد للزواج اذا تقدم اليها رجل .

وفى قصة « عضة الذئب » نجد الازدواج بين الذئب الحقيقى والذئب البشرى ، وهو ازدواج طالما استغله الأدباء .

واذا كان الشكل الغالب على القصص أنها ذات بعـدين ، فان الموضوع الغالب عليها هو العلاقة بين الجنسين ، أما محاولة الطرفين أو أحدهما الحصول على الآخر ، واما علاقة تم فيها هذا الحصول لتتطور فى أكثر الأحيان الى صراع يجاهد فيه كل من الطرفين أن يتفوق على غريمه .

فمن قصص اللون الأول قصة « المطر » حيث يتم التفـاهم بين جازية وعلوانى على الزواج بعد أن تبيع محصـول الأرز ، وكذلك قصة « شراقى » حيث نجد عواد يعرض الزواج على هدية، تلك الريفية الحسناء العطشى الى الرجل ، وهى تهزأ به فى أول الأمر لأنه كان الى وقت قريب أقرب ما يكون الى عبيط القرية ، لكنها اكتشفت أن هذا البله نفسه هو سر شجاعته ، فهو وحده الذى لا يخاف تهديدات زوجها السابق السجين بقتل كل من يتزوجها لهذا تنتهى القصة وقد أعلنت هدية استسلامها لـكى يروى عواد ظمأها وتروى ظمأه كما ارتوت أرضاهما .

وفى قصة « عضة الذئب » يحاول الرجل الأرمل أن يلتهـم عطيات تلميذة الجامعة التى تعطى دروسا لابنه .

فالجنسان فى حالة الحرمان يحاول كل منهما اشباع حـرمانه بطريقة ما ، وقصة « شهامه » توضح أن التعفف لا يحدث الا لأن أحد الطرفين يشكو عجزا يجبره على تلك الشهامة .

فاذا حصل كل من الجنسين على الآخر وأشبع رغبتـه فان الموقف يختلف . فالرغبة فى الحصول يحل محلهـا الصراع والرغبة فى التفوق . فسعاد هانم فى قصة « عصافير » تحاول أن تمحو بشخصيتها شخصية الحاج قبل زواجه بها ، تنجح فى ذلك أول الامر ، غير أنها بالحاحها على تحقيق هدفها تثيـر جوانب المقاومة فى نفسية الحاج ، فاذا بكل جهـودها تنهار . وتنتهى القصة وقد صمم الحـاج على أن يقوم بزيارة ليليه لزوجته السابقة .

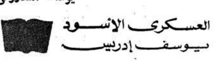
وتتناول قصة « الآلة » علاقة الزوجين فى بعض أسر الطبقـة الوسطى ، وهى علاقة يسودها التوتر ، غير أن طيبة الزوجين لا تزال هى العنصر الغالب ، فما تلبث ابتسامة من هنا وضحكة من هنـاك وكأنما لم يحدث شىء ، ليتجدد الامر نفسه ـ عى ما يبدو ـ فى اليوم التالى .

أما قصة « فدان قطن » ففيها نجد اللونين ، نجد التوتر الذى وصل بين الزوجين الى حد الطلاق ، فلما أحس الزوج بفقـد زوجته حاول عبثا أن يحصل عليها من جديد .

ولعل قصة « دفء » هى احدى القصص القليلة التى يتوارى فيها الصراع بين الزوجين ، فالزوجة تحنو على زوجها وهو يعانى ازمة نفسية ، وتحاول عبثا أن تدفئه ، فمريه ليس عريا جسمانيا، بل هو عرى نفسى نتيجة خيانته لزملائه فى المصنع . ولم يعد الدفء اليه الا حين صحح موقفه منهم . وهكذا نجد الدفء والبرد ايضا على المستويين المادى والرمزى .

ان اقل ما يقال فى هذه المجموعة القصصية الصغيرة الاولى ان صاحبها حاول أن يقدم لنا عن طريقها تجارب فنية مخلصة أولى فيها اهتمامه للشكل كما أولاه للمضمون .

يوسف الشارونى



العسكرى الأسود
يوسف إدريس

من المؤكد أن ثمة رحلة طويلة ، وغريبة ، تفصل بين أولى مجموعات يوسف ادريس القصصية وأحدث مجموعة له : « **العسكرى الاسود** » ، والرحلة ليست طويلة لمجرد ان سنوات عدة مضت على ظهور « أرخص ليالى » ، ولو كان الامر مجرد طول زمنى لما كانت هذه الرحلة « غريبة » ، انها غريبة لان تحولا كبيرا طرأ على المادة التى يختارها يوسف ادريس ، والطريقة التى يعالج بها هذه المادة . وربما يذكر الجميع الضجة التى أثارها ظهور مجموعة ! **أرخص ليالى** ضجة ارتفعت فيها أصوات الاستحسان والاستهجان ، غير ان الاستهجان كان مبعثه جراءة هذا الكاتب وطريقته فى معالجة موضوعات القرية ، واقدامه بكل صراحة على نقل الحوار العامى بكل ذبذباته ودفئه . ربما لم نبالغ اذا قلنا ان صفحات « **أرخص ليالى** » مشحونة بالحوار ، حتى ليخيل للرائى ــ بادىء الامر ــ أن هذا الكتاب يضم مسرحيات . وقد لا تثير «أرخص ليالى » اليوم هذه الضجة . والسبب بسيط : لقد اعتدنا هذا اللون ، غير أن ظهوره فى حينه كان له صداه، ويكفى أن يقال ان « **أرخص ليالى** » أثرت على كتابات كثيرين من كتاب القصة الشبان .

شيئا فشيئا بدأت موضوعات الريف ، والنماذج البشرية فى الريف ، تختفى شيئا فشيئا بدأت تحل محلها نماذج من المدينة ، وبدا ان يوسف ادريس ما زال مشدودا الى شخصية الانسان البسيط الذى يعتبر مادة خاما أصيلة لاعمال أدبية ناجحة .

ومن أجل هذا فتش عن الرجل البسيط فى المدينة بعد أن فقد الرجل البسيط فى القرية ..

ومضت الايام ، واذا برجل المدينة البسيط يختفى بدوره (ربما لان اتصال يوسف ادريس به قد تضاءل ، بعد ان انعدم اتصاله بساكن القرية نهائيا) اختفى رجل الشارع ليحل محله انسان المدينة المعقد ، المدينة بكل ما تحمله كلمة المدينة من معنى ، وظهرت بوادر هذا التحول فى المجموعة القصصية « آخر الدنيا » . ثم أعلن هذا التحول عن نفسه بصراحة فى « **العيب** » ثم فى « **العسكرى الاسود** » .

وصحب هذا التحول ظواهر أخرى . لقد اختفى الحوار من قصص يوسف ادريس ورواياته الى حد كبير . وظهرت ــ لاول مرة ــ نظرة تشاؤمية عبرت عن نفسها ــ بشكل صارخ ــ فى رواية « العيب » . صحيح أن « **أرخص ليالى** » تضم موضوعات حزينة ، غير أن يوسف ادريس كان يبحث آنذاك عن الجوانب المشرقة فى هذه الموضوعات الحزينة ، وبذلك يخرج القارىء بما يشبه الفسيفساء التى يختلط فيها اللون الداكن باللون البهيج فى تناسق مربع ، يتضح هذا ــ على سبيل المثال ــ فى « أبو سيد » و « مشوار » وغيرهما .

غير أن يوسف ادريس ، فى أحدث محطات رحلته الغريبة، يعرض لونا قاتما لا خلاص منه ، لا خلاص منه بالسلوى أو الامل أو التفاؤل . والى جانب اختفاء الحوار ، وظهور النظرة التشاؤمية ، نلمس ظاهرة ثالثة : لقد كف يوسف ادريس عن تأمل الشخصية والتحدث معها ومراقبة تصرفاتها، كف يوسف ادريس عن الوقوف فى الشرفة أو الشارع أو الجلوس على المقهى ، واختفى فى رحلة غريبة الى الاعماق ، اذ يحاول الآن ان ينفذ من مسام الشخصية ، ينفذ من المسام الى الداخل ويبقى هناك فترة طويلة يفتش عن البواعث ، والعقل الباطن ، والنوايا القائمة التى تستتر وراء ابتسامات ظاهرية ترسمها الشخصية على شفتيها لتخفى عن العالم حقيقة أعماقها .

ومن مظاهر هذه الرحلة ايضا اهتمام يوسف ادريس بجانب معين من جوانب النفس البشرية ، جانب التغير . ان البطل، فى كتاباته الحالية ، يظهر فى الصفحات الاولى بمظهر معين غير أن أوضاعه تنقلب رأسا على عقب فى نهاية القصة (على الرغم من ان القصة قد تكون قصيرة جدا) . وواضح ان هذه الظاهرة تلفت نظر يوسف ادريس كثيرا ، بل تخلب لبه .

اذ يتساءل : لماذا أصبحت هذه الزوجة المخلصة تخون زوجها ؟ لماذا قبلت هذه الموظفة الجديدة الرشوة والخروج مع زئر النساء وهى التى دخلت الوظيفة فتاة ذات مبادىء ؟ لماذا لم يعد شوقى نفس شوقى القديم ؟ ماذا يمكن أن يطرأ على نفسية شخص تعرض لموت محقق ثم نجا بمعجزة ؟

كل هذا جميل ما فى ذلك شك ، غير انه لا يمكن أن يغمض عيوننا على السؤال الهام : هل نجح يوسف ادريس فى هذه الرحلة الجديدة ؟

أخشى أن يكون الجواب : لا . واذا شئنا التخفيف قلنا : لم ينجح بعد (فى اعتبار ان الرحلة لم تنته وأنه قد يحقق فى نهاية الشوط شيئا كبيرا) .

كان يوسف ادريس يكتب فى الماضى بسلاسة ، وكان يمسك بزمام الموضوع الذى يعالجه ، وكنا متأكدين من ذلك ونحن نراه فى المحطات الاولى لرحلته . ومن أجل هذا نجحت « **أرخص ليالى** » ونجحت « **البطل** » ونجحت « **جمهورية فرحات** » . وواضح أن تجارب يوسف ادريس ، كطبيب يلتقى بعدد لا حصر له من النماذج الخصبة ، ساعدته كثيرا . غير أن مسرح حياته تغير فى الآونة الاخيرة ، وتغير طعم الحياة التى يحياها . وبذلك وجد نفسه ، فجأة ، محروما من مادته الخام الاولى ، ووجد نفسه أمام مادة خام جديدة يسعى الآن الى معالجتها بجهد (فى ظل ذلك العمل الذى قد يدمر الاديب : **الصحافة**) . **والجهد واضح حتى فى الاسلوب الذى بدأ يكتب به . ليت الخسارة وقعت عند حد ضياع الحوار الذى برع فيه يوسف ادريس ، وانما امتدت الخسارة ايضا الى طريقته فى التشبيه ، فقد اخذت تتلاشى وتفقد تلقائيتها ، ووضحت بوادر هذا التلاشى فى «آخر الدنيا» (١) ، ثم كاد يختفى نهائيا فى آخر ما كتبه . وامتدت الخسارة ايضا الى طريقته فى صياغة الجملة .**

ولا يمكن أن يقال ان يوسف ادريس نسى كيف يكتب ، وانما يدل ذلك على انه غير مستريح الى المادة الجديدة التى يعالجها أو انه لم يألف هذه المادة ، أو قد نغامر فنقول : انه غير راض عن حياته هذه الايام .

---

(١) تشير الدراسة المنشورة عن « آخر الدنيا » فى الآداب البيروتية ــ مايو ١٩٦١ ــ الى هذه الظاهرة .

من أمثلة الاسلوب الذى يغدو ركيكا فى بعض الاحيان قوله فى قصة « **العسكرى الاسود** ؟ » :

« **ما أقصده شىء بالضبط لا أستطيع كنهه** » .

و « **اى كائن بالغ التعقيد كان قد أصبحه شوقى ؟!** »

وقوله فى « **المارد** » :

« **فانا اذا مشيت أراعى دائما أن ألازم الرصيف ، وأغالى الى درجة أكاد أسير معها لصق الحائط ، ومتخذا هـــذا الاحتياط الاكيد لا يصبح على لكى أحلم وأفكر كما أشـــاء الا أن أتفادى المارة فقط ..** »

وقوله فى نفس الصفحة :

« **.. واذا بى أجد نفسى وجها لوجه أمام عربة من عربات نصف النقل المخصصة لتعليم السائقين فى الجيش ، والحقيقة ليس بالضبط وجها لوجه ...** »

والتركيب الاخير انجليزى صرف ، وكأنه من قلم مترجم ما زال يتهيب النص الانجليزى فيترجم الكلمة مقابل الكلمة . ومن التركيبات الانجليزية أيضا قوله فى « **الرأس** » :

« **اذ أقوى من الانهيار كانت رغبتى الشديدة أن أعثـــر على ..** »

ومن الجمل الغريبة أيضا قوله فى « **المارد** » : « **اذ فى هذه اللحظة لا أتصور أنى أنا نفس الشخص الذى يروى القصـة هو الذى قام بما قام به** » .

ان القارىء يلمس هذا الاضطراب فى صـــياغة الاسلوب فى رواية « **العيب** » . وقد كذبت مخاوفى بادىء الامر وقلت لعل يوسف ادريس يتعمد هذا الاضطراب من قبيل التجديد ، ولكى يعكس به اضطراب الموضوع ، بل وتذكرت مذهب الـ Dadaism غير أنى فوجئت به يكتب بهذا الاسلوب فى « الجمهورية » ، فى « **رجال وثيران** » ، وان دل هذا كله على شىء فانمـــا يدل على شعور بعدم الارتياح يجتاح يوسف ادريس .

واذا كانت هناك مدرسة فى النقد تناقش العمل الفنى فى صورته المستقلة ، دون ربط بينه وبين أى عمل آخر ، الا أننا لا نستطيع أن نناقش آخر عمل لكاتب معين دون مقارنتـــه بسابق أعماله .

ان « **أرخص ليالى** » وشقيقاتها الكبريات يطللن من علياءهن ويلقين بظلالهن على أعماله الاخيرة ، فتبدو هذه الاعمـــال مكسوة بالغبار والشحوب . وقد كتب شتاينبك رواياته الاولى عن المنطقة التى ولد فيها وتشرب بروحها وأحب أهلها ، ثم حاول أن يجرب حظه فى مناطق أخرى فأخرج شيئا لم يكن فى نجاح الاعمال الاولى ، فسارع الى انقاذ نفسه وعاد ليكتب عن واديه بنجاح .

واذا استثنينا وليام شكسبير لم نجد كاتبا يستطيع أن يكتب عن كل شىء . وبالنسبة ليوسف ادريس نجد أنفسنا أمام انسان استطاع أن يكتب قصصا ناجحة عن الحياة التى عرفها فى مطلع حياته العملية والادبية ، أيام أن كان يكتب بتلقائية . غير أن ظروف الحياة تستأصل جذوره وتحرمه من هذا المسرح . وتنفد الموضوعات الاولى ولا يعتاد الموضوعات الجديدة بسهولة .

ولكن ، يحسن بنا أن ننتبه الى نقطة هامة تفاديا لســوء الفهم ، ان اهتمامات يوسف ادريس الجديدة جادة للغـــاية وعميقة للغاية وتدل على أنه ذكى وعلى أن روحــه ما زالت مشتعلة ، وآمل أن يكون هذا واضحا فى عرضى لطبيعة رحلته الجديدة .

كل الذى أريد أن أقوله هو أن يوسف ادريس لم ينجح فى صب هذه الموضوعات داخل قصص ، ذلك أنها تصلح فى شكل يوميات أو تأملات أو لوحات ، ولكنها لا تصلح أبدا فى شكل قصة ، خاصة وأن نظرتنا الى فن القصة قد تطورت بعد أن ازداد فهمنا لهذا الفن ، ومدى احتفاله بالشكل وتدقيقه فى اختيار المضمون . ان القصة القصيرة تعتمد على أشياء كثيرة غير هينة ، منها التركيز ، واختيار موقف أو لقطة ، والسعى وراء البناء السيمفونى المحكم ، وترك أشياء لذكاء القارىء الواعى ، ومن مظاهر القصة القصيرة أيضا أنها تطبق ـ فى أروع صورها عند همنجواى ـ فلسفة جبل الجليد العائم الذى لا يظهر على سطح الماء سوى جزء بسيط منه ، غير أن الجبل نفسه فى الاعماق . والمسألة ليست مســـألة فرض لقوانين . بل أكثر من هذا أن يوسف ادريس كتب بهـــذه الطريقة .. كان ذلك فى يوم من الايام !

أما قصة « **العسكرى الاسود** » نفسها فتحكى كل شىء ، وقد أراح الكاتب فيها نفسه من قيود كثيرة ، فلم يلتزم الايقـاع الزمنى ، على سبيل المثال ، أثناء جلسة الراوى مع الطبيب شوقى فى مبنى المحافظة ، وانما عاد الراوى الى البيت يكتب كل شىء بحرية .

أما « السيدة فيينا » فمن لون القصص التى كانت تكتب منذ فترة أصبحت الآن بعيدة ـ ومن الممكن أن يكون مؤلفها صلاح ذهنى ، أو أمين يوسف غراب ، أو ابراهيم الوردانى ، أو احسان عبد القدوس ، يضاف الى هذا أن نهايتها غيـر معقولة ، أو أن المقدمات لا تقنعنا تماما بهذه النهاية .

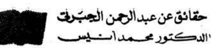
و « الرأس » لوحة جميلة للغاية ، لوحـــة تذكرنا بأدب الكاتب الايرلندى ليام أوفلاهرتى ، غير أنها ليست قصـــة قصيرة .

و «انتصار الهزيمة» مرثية كما هو معروف ، أما « **المارد** » فتصلح مادة لليوميات ، والذى يجعلنا نحاسبه على هـــذا النحو أن المجموعة أعلنت عن نفسها بأنها قصص .

وقد أصبحت هذه الظاهرة مألوفة فى كتب كثيرة تظهـر هذه الايام ، اذ لا تعدم أن تجد داخل كتاب معين مادة غريبة ليست من طابع المادة الغالبة على الكتاب ، أو ليست من طابع المادة التى يعلن عنها الكتاب . وسبب هذا أن معظم الكتاب يؤلفون اليوم للصحف ، وبالتالى يقدمون كل قطعة عـلى حدة ، ولا يتقيدون بنوع المادة ، وفى النهاية يجمعون المـادة كلها داخل كتاب ، وهنا ، لاول مرة ، تظهر العيوب .

صحيح أن النقد لا يستطيع ازاء كتاب مثل « **العسكرى الاسود** » أن يسأل المؤلف : لم كتبت هذا ؟ ذلك أن النقـد لا يملك هذا السـؤال ، ولا يمكن أن يملكه فى يوم من الايام ـ والا تحول النقد الى دكتاتور ، ولكن من حق النقد أن يسأل : هل يمكن أن نطلق على هذه الكتابات اصطلاح « قصص » بكل ما تحمله كلمة قصة من معنى ، معنى يستند الى تراث القصص القصيرة التى تكتب هنا وفى الخارج ؟ فاذا أجاب المؤلف أنه لم يقصد من «**الرأس**» أو «**المارد**» أو «**السيدة فيينا**» أن تكون قصة استطاع النقد لحظتها أن يناقش كل عمل من هذه الاعمال in its own merits كما يقولون فى الانجليزية ، وهنا قد يكتشف النقد أنها ممتازة . أما اذا أصر الكاتب على أنها قصص فانه يدين بذلك نفسه بنفسه .

محمد عبد الله الشفقى



يحتل المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى جزءا كبيرا من اهتمام الدكتور محمد انيس فقد نشر عدة ابحاث عنه ـ ويعد الان ـ كتابا عن ذلك المؤرخ ، وفى هذا البحث الذى نحن بصدده يضيف المؤلف معلومات جديدة ويصحح بعض الاخطاء حول وفاة الجبرتى وحول افراد اسرته ، فقد نشر بالبحث خمس وثائق من دفاتر المحكمة الشرعية :

الوثيقة الاولى : حجة بيع عبد الرحمن الجبرتى لمنزل والده (وهو المنزل المعروف ببيت الجبرتية بالصنادقية) عام ١٢٠١ هـ وقد كتب على هامش الحجة ما يفيد ان عبد الرحمن الجبرتى قد استرده فى العام التالى اى فى عام ١٢٠٢ هـ .

الوثيقة الثانية : حجة بيع نفس البيت على يد ورثةالجبرتى فى سنة ١٢٩٩ هـ .

الوثيقة الثالثة : تشمل حجة شراء عبد الرحمن الجبرتى لمنزل اخر بالصنادقية سنة ١٢٣٣ هـ .

الوثيقة الرابعة : تشمل حجة الايلولة الصادرة فى ١٢٥٧ هـ لورثة عبد الرحمن الجبرتى والخاصة بذلك البيت الذىاشتراه فى سنة ١٢٣٣ هـ .

الوثيقة الخامسة : حجة بيع المنزل المذكور فى الوثيقة الرابعة على يد ورثة عبد الرحمن الجبرتى فى نفس السنة (١٢٥٧هـ) فما الذى اضافته هذه الوثائق ؟

لقد ذكر مترجمو « عجائب الاثار » الى الفرنسية ان الشيخ عبدالرحمن الجبرتى قتل اثناء عودته من قصر محمد على فى شبرا فى ليلة ٢٧ رمضان سنة ١٢٣٧ هـ (٨ يونية ١٨٢٢) واخذ عنهم هذه الرواية المستشرق الانجليزى مكدونالد فى ترجمته للجبرتى فى دائرة المعارف الاسلامية ، كما اخذ بنفس الرواية فهرس دار الكتب المصرية (١٩٣٠) ولويس شيخو فى كتابه الادب العربى فى القرن التاسع عشر .

ومن المؤكد أن هذا الزعم خاطىء من اساسه ، لان الجبرتى كان حيا بعد ذلك التاريخ ، فقد ذكر الرحالة الايطالى جمبستا بروش الذى زار مصر فى ديسمبر ١٨٢٢ انه قابل الجبرتى فى ١٦ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ كذلك ذكر جورجى زيدان انه وجد فى مكتبة محمد بك عاصف فى القاهرة مخطوطا راجعه الجبرتى بنفسه واتم مراجعته بتاريخ ١٤ ربيع الاول ١٢٣٠ هـ (٦ نوفمبر ١٨٢٤) .

أما المستشرق الانجليزى ادوار وليم لين فذكر ان الجبرتى توفى فى سنة ١٨٢٥ أو ١٨٢٦ ويحدد الخضراوى فى كتابه « نزهة الفكر » وفاة الجبرتى بسنة ١٢٣١ اذ يقول « ثم صنف جملة مصنفات منها تاريخية فى مصر وامرائها ووقائعها ، وترجم فيها لمن آدركهم من مشايخ وقته وسماه عجائب الاثار فى التراجم والاخبار وهو فى اربعة مجلدات من ابتداء سنة ١١٠٠ الى ١١٣٧ هـ . ثم عمى الشيخ المذكور فترك الكتابة فيه ثلاث سنوات الى سنة ١١٤٠ هـ . وتوفى سنة ١٢٤١ .

غير ان هذه الوقائع تقطع بان الجبرتى توفى فى عام ١٢٤٠ هـ وعلى وجه التحديد فيما بين اول ربيع الثانى ٢٣ نوفمبر ١٨٢٤ ، و٢٧ رمضان من سنة ١٢٤٠ هـ (١٤ مايو ١٨٢٥) ويستند المؤلف فى ذلك الى وثيقتين الاولى تؤكد ان الجبرتى كان حيا حتى أول ربيع الثانى من سنة ١٢٤٠ هـ كما تؤكد الوثيقة ان الجبرتى كان قد فقد بصره فى الايام الاخيرة من حياته . اما الوثيقة الاخرى فهى اقرار لنظارة ابناء الجبرتى على بعض الاوقاف التى كان الشيخ عبد الرحمن ناظرا عليها وقد صدر هذا الاقرار فى ٢٧ رمضان سنة ١١٤٠ هـ .

وهكذا تقطع هاتان الوثيقتان بان وفاة الجبرتى كانت فيما بين (٢٣ نوفمبر ١٨٢٤ – ١٤ مايو ١٨٢٥ م)

ويتضح من الوثائق أن عبد الرحمن الجبرتى توفى عن ولد هو « محفوظ) وابنة هى « امان » وانهما اشتركا مع زوجته المسماة « شوق » فى وراثة الشيخ عبد الرحمن ، كما يتضح انهم الورثة الوحيدون .

ويتضح ان محفوظ هو ابن السيدة شوق وهو ليس شقيقا لخليل الجبرتى او امان الجبرتى .

وكان الاستاذ خليل شيبوب فى كتابه « عبد الرحمن الجبرتى » قد كتب عن اولاد الجبرتى .

« فقد توفرت لدينا معلومات خاصة تدل على ان عبد الرحمن الجبرتى توفى عن ابنيه حسن ومحفوظ . »

ولكن الوثائق تؤكد خطأ هذا الزعم ، لان محفوظ هو الوريث الوحيد للجبرتى ، اما حسن الذى ذكره شيبوب فمن الواضح من الوثيقة الثانية الخاصة بحجة بيع بيت الجبرتى على يد ورثته انه لم يكن ابن الشيخ عبد الرحمن وانما كان ابنا لزوجته شوق من زوجها حموده رجب .

كذلك تحدد الوثائق ان ابن الجبرتى الذى قتل عام ١٢٣٧ فى طريق شبرا هو خليل ، اما احفاد الجبرتى فيعتقد خليل شيبوب انه لم يبق بعد محفوظ الجبرتى ذرية عصب من عبد الرحمن وان اولاد توحيدة ابنة محفوظ تكنوا بكنيةالجبرتى ولكن الوثائق تطالعنا بأن خليل قتيل شبرا كان له ولد اسمه محمد ، وان محمد خلف ولدا اسمه خليل خيرى الذى اشترك فى بيع بيت الجبرتية القديم بالصنادقية سنة ١٢٩٩ .

اما بالنسبة لزوجات الجبرتى فنحن نعلم ان الجبرتى تزوج فى عام ١١٨٢ هـ ، كذلك نعلم عن زوجته الثانية من ترجمته للشيخ على بن عبد الله الرومى الدرويش الذى زوج الجبرتى ربيبته عام ١١٥٩ هـ (وهى ام الولد خليل فتح الله عليه) ولكن الوثائق تذكر السيدة شوق على انها الزوجة الوحيدةالتى عاشت بعد الجبرتى وهى ابنة الشيخ نصار نجم ، فهى ليست الزوجة الثانية ، ولكن هل هى الزوجة الاولى التى تزوجها الجبرتى عام ١١٨٢ هـ . لايبدو ذلك لانها الزوجة التى عاشت بعد الجبرتى على الاقل حتى عام ١٢٦٠ هـ ويرجح الدكتور أنيس انها الزوجة الثالثة .

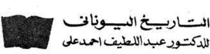
اما البنت الوحيدة التى عاشت بعد الجبرتى فهى امان حسب الوثائق وهى ليست ابنة الزوجة شوق ، أما محفوظ فمن الواضح انه ابن الجبرتى من السيدة شوق ويبدو انه كان مسئولا عن تبديد ثروة الاسرة .

ومن المعتقد كذلك بين بحاث التاريخ ان الجبرتى كان له بيت واحد بالصنادقية هو الذى وصفه شيبوب فى كتابه . الا ان الوثائق تضيف الى انه كان يملك منزلا اخر بالصنادقية فى مواجهة المنزل الاول المعروف والذى ورثه عن ابيه .

وهذه الوثائق تعطى صورة لطرق البيع والشراء وصيغة كتابة عقودها وشهودها وتصف وصفا شاملا جغرافية المنازل وتنظيمها الداخلى .

وما زالت بالمحكمة الشرعية وثائق مكدسة تحتاج للبحث والتنقيب لانها المصدر الرئيسى فى التاريخ لاعطاء صورة حقيقية عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ومما نحتاجه اليوم لدراسة تاريخنا جمع الوثائق المتفرقة فى عدة اماكن كدار المحفوظات والمحكمة الشرعية ووثائق وزارة الاوقاف لتوضع جميعها فى دار الوثائق بعابدين لتنظم وترتب وتكون تحت ايدى الباحثين فى سهولة ويسر .

جلال السيد



التاريخ اليوناني
للدكتور عبد اللطيف احمد علي

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور عبد اللطيف أحمد على ، أستاذ البردى بكلية الآداب جامعة القاهرة .

وترجع اهمية الكتاب وطرافته الى طابعه الجديد فى المنهج والمادة ، ذلك أن الناس كانوا قد دابوا على التاريخ لحقبة معينة من الزمان من خلال دراسة احداثها الهامة وتقصى أسبابها وربطها بنتائجها أو من خلال دراستهم لحياة الرؤساء والزعماء والاشخاص الذين كان لهم دور ايجابى فى حدث معين من الاحداث ، ولكن الدكتور عبد اللطيف يتخذ لنفسه – فى دراسته للتاريخ – منهجا مختلفا يجعل من كتب التاريخ كتب ادب فى الوقت نفسه ، فهو يدرس التاريخ من خلال دراسة الادب والفن فى صورهما المختلفة ومن خلال دراسته لانظمة المجتمع والاقتصاد ، وهو عندما يتعرض لدراسة البيئة الجغرافية مثلا لا يفوته أن يفيض الحديث عن الصفات المعينة والانطباعات الخاصة التى ساهمت بها فى تكوين شخصية الفرد، والفرد عنده ليس هو مجرد القائد أو الزعيم الذى تهتم به دراسة التاريخ ، وانما هو أيضا الانسان العادى وعاداته وأخلاقه والظروف التى تحيط به .

ويطالعنا هذا المنهج الجديد للمرة الاولى فى كتابه «روما» (١) ثم فى كتاب « مصر والامبراطورية الرومانية فى ضوء الاوراق البردية » (٢) .

والكتاب الذى اقدمه الآن لقراء « المجلة » – التاريخ اليونانى – مقسم الى ثلاثة فصول ، يتناول الاول منها دراسة لجغرافية بلاد اليونان واثرها فى نشاة المدينة الدولية ثم أثر تنوع البيئة فى تكوين المواطن اليونانى وأثر ذلك على المرأة اليونانية ووضعها الاجتماعى .

ويتناول الفصل الثانى دراسة أقاليم بلاد اليونان وتطورها السياسى ، وأما الثالث فقد خصص لدراسة مصادر التاريخ اليونانى على نوعيها: الادبية .Literary Sources وغير الادبية .Non Literary sources أو الـ .Documentary sources

وهو لا يقتصر على دراسة الاوراق البردية اليونانية واللاتينية التى وجد أغلبها فى مصر ، بل تشمل دراسته أيضا ما هو مكتوب بهاتين اللغتين على الرق Velum والشقف .Ostraca والخشب وغير ذلك مما عثر عليه فى مصر ، ولا يستثنى من ذلك سوى النقوش المحفورة على الحجر أو البرونز التى تدخل فى نطاق علم النقوش .

ثم يمضى الدكتور عبد اللطيف فى سرد أسماء كل هذه المصادر من ادبية وغير ادبية ، التى وصلتنا كاملة أو غير كاملة وتاريخ الحصول عليها مع دراسة سريعة لكل منها من شأنها أن تعرف قارىء الكتاب بهذه الاعمال ومؤلفيها وأهمية هذا المؤلف أو ذاك مما لا يغنى عنه هنا عرض أو تلخيص ولابد من الرجوع اليه فى الكتاب .

ويطالعنا منهج الدكتور عبد اللطيف مرة أخرى ، فى هذا الكتاب – التاريخ اليونانى – عندما يتحدث عن تنوع البيئة وأثرها فى تكوين المواطن اليونانى ، وفى هذا الجزء من الكتاب – وربما كان هو أهم جزء – نجد الى جانب دراسة التاريخ دراسة شائقة للمجتمع اليونانى ووضع المرأة الاثينية فيه .

وينبرى المؤلف بعد ذلك للدفاع عن المرأة دفاعا مجيدا ، وليدحض الرأى القائل بان مركز المرأة فى أثينا كان أدنى من مركزها فى مجتمعات كريت وميكيناى واسبرطة والمدن الايونية ومجتمع الرومان ، وكان قد شاع تعبير يقول ان المرأة اليونانية أو على الاقل الاثينية كانت تعيش فى عزلة ، وبأنها لم تحظ من الرجل بأى احترام وانها لقيت كل امتهان وازدراء .

ويرى المؤلف أن فى هذا الرأى مجانبة للصواب .

وقد حظيت بوقت ممتع جدا مع كتاب الدكتور عبد اللطيف واعجبنى كل ما جاء فيه لما ذكرت من أسباب ولان بحثه عن المرأة يعتبر الاول من نوعه ، ولكنى لا أتفق مع سيادته فى اصراره على موقفه منها ومحاولة الدفاع عنها مع أنه كان يقرر فى أكثر من موضع سوء وضعها الاجتماعى ، كما أن القرائن التى تشير الى سوء وضعها أقوى من الادلة التى حاول أن يبرهن بها على عكس ذلك ، فهو يقول « اننا نجانب الصواب لو سلمنا بصحة كل ما قيل ويقال الى الآن عن حطة مركز المرأة الاثينية لعدة أسباب ، لان ما لدينا من قرائن اما طفيف أو مبتور أو خاطىء تفسيره » ..

وقوله هذا يفتح أمامنا باب « الاحتمال » وهو هنا أحد أمرين يتوقف ترجيح احداهما على الآخر على قوة ووضوح القرائن التى تدعمه .

فاذا نظرنا الى القرائن والادلة التى أوردها الاستاذ الدكتور عبد اللطيف ليصل بها فى النهاية الى تحديد مكانة المرأة أو بمعنى آخر الى رسم علياء العرش الذى تربعت عليه ، فسوف نجد أن أهم ما يميزها أولا هو نزعة الاستاذ المؤلف الواضحة فى استخدام المنطق فى ايرادها ، فهو يبدأ باستبعاد بعض القياسات التى يراها خاطئة مضللة .Seductive وبالتالى توصل الى حكم خاطىء .Leading astray حتى اذا ما نفدت كل هذه القياسات المحتملة ، ولم يبق الا قياس واحد هو أكثرها احتمالا – ولا أسميه أكثرها صحة أو معقولية – بدأ استاذنا الدكتور عبد اللطيف يقيس عليه قضيته .

نراه أولا يستبعد الشذرات والاشارات التى كتبت عن المرأة الاثينية لانها ناقصة ولا يمكن استخلاص حكم صحيح منها ، ثم يستبعد بعد ذلك الاحكام التى وردت فى نصوص كاملة لان كتاب هذه النصوص كانوا أعداء للمرأة . ويستبعد مرة ثالثة مقارنتها بالمرأة الايونية ، ثم لا يقبل مقارنتها بالمرأة فى المجتمع المينوى ، ولا يجيز مقارنتها بالمرأة الرومانية أو مقارنتها بالمرأة فى العصر الحديث .

والى هذا الحد يسير خط الاستقراء سيرا منطقيا مستقيما الا انه عندما بدأ يصل الى النتيجة الجامعة المانعة بدأ الخط ينحرف عن المنطق .

وتقع نقطة الانحراف هذه عند محاولة تطبيق صورة المرأة الاثينية على أصلها الميكينى .

وانى أوافق استاذى على كل ما ذهب اليه فى تحديد معالم مكانة المرأة الميكينية ، ومن السهل ان نجد الف برهان على ذلك سواء من الادب أو التاريخ ، وانما الذى لا اوافق سيادته فيه هو محاولة تطبيق صورة المرأة الاثينية على المرأة الميكينية .

أولا : لان الاستاذ المؤلف يستند فى ذلك الى أن أثينا هى التى ورثت الحضارة الميكينية ولابد أن المرأة الاثينية أيضا قد ورثت منزلة المرأة الميكينية ، والحق أننا لا نستطيع أن نسلم بهذا الامر كلية ، لان حضارة ميكيناى كانت فى دور الانحلال عندما ورثتها أثينا ، ولان دور المرأة فى ميكيناى كان ينكمش

---

(١) القاهرة سنة ١٩٦٢

(٢) القاهرة فى يناير سنة ١٩٦١

تدريجيا بمرور الزمن كلما بعدنا عن الزمن البطولى الذى صوره هوميروس وحاول أن يصبغه بصبغة مثالية من جميع النواحى، وقد أشار الدكتور عبد اللطيف نفسه الى ذلك فى صفحــــة ٤٣ فهو يقول « وبديهى أن مركز المرأة قد اختلف فى بــــلاد اليونان باختلاف الزمان والمكان ، ولابد من أنه قد طرأ عليـــه تغيير فى الفترة التالية للعصر الميكينى » .

ولما كانت المرأة فى العصر الميكينى ينظر اليها نظرة مثالية فلابد – دون أدنى شك – أن هذا التحول فى مقامها لم يكن فى صالحها ، فنحن نفهم من شعراء القرن السابع قبل الميلاد أمثال هزيودوس وأرخيلوخوس وسيمونيديس أن المرأة الاثينية لم ترق الى منزلة المرأة المكينية . فاذا كان أستاذى الدكتور عبد اللطيف يرى أن قول هزيودوس :

« ليس هناك ما هو خير للرجل من أن يفوز بزوجة طيبة وليس هناك ما هو شر له من الزوجة الخبيثة » ليس الاتعميقا يفهم منه اهمية المرأة كمديرة للمنزل ، فماذا فى قوله ، بانها « هدية من زيوس Zeus الى البشر فى ساعة من ساعات غضبه » .

وماذا فى نصيحة فلاح ايونيا باقتناء المحراث والزوجة والثور بالبيت ؟

فاذا ما وصلنا الى شعراء الملهاة كاريستوفانيس وميناندروس – أمير الملهاة الجديدة – وجدنا الاخير يصف المرأة بانها «شر لابد منه» .

والواقع اننا لا نستطيع لسببين أن نجارى الاستاذ الدكتور فى دعوته الى ترك النصوص الادبية جانبا :

الاول – هو اننا لا نجد شيئا يستقل بدراسة وضـــع المرأة الاجتماعى بحيث يغنينا عن الاستعانة بالنصوص الادبية

والثانى – هو أن الدكتور عبد اللطيف نفسه عندما حاول أن يحدد منزلة المرأة الميكينية لجأ أول ما لجأ الى النصوص الادبية فيها .

ومادام الأستاذ المؤلف قد استباح هذا لنفسه فى حالة المرأة الميكينية فلا بأس من أن أستبيحه لنفسى فى حالة المرأة الاثينية ، فاذا كان لنا ذلك فسوف نجد أن نصوصا كثيرة تشير الى أنها كانت تعامل معاملة مهينة وانها كانت وسيلة لا غاية ، وان مكانها كان البيت وعملها هو المحافظة على النوع وتربية الاطفال وطهو الطعام ونسج الملابس والاشراف على شئون البيت ومراقبة العبيد والخادمات ، ويفهم من نصوص أخرى أن اليونانى لم يكن يطمئن الى خروج المرأة الى السوق العامة حيث لاتتحرج الرجال من الحديث فى أى موضوع ، فى حين أنه كان مما لا يشرف الرجل أن يبقى قعيد منزله مدة طويلة حتى انهيرودوت عندما زار مصر ووجد الرجال ينسجون الملابس فى حين تقوم النساء بعملية البيع والشراء شعر أن الوضع الاجتماعى فى مصر مقلوب ، وتتكاثر الادلة على سوء وضع المرأة الاثينية بشكل مطرد ، فيقول كاتب : « ان الصمت هو أنبل دور يمكن أن تقوم به المرأة » .

وفى مسرحية « الضارعات » ليوريبيدس ما يفيد « ان المرأة العاقلة هى التى تسلس القياد لزوجها فى كل الامــــور » ، « وينبغى على المرأة الا تتخطى باب دارها » فى رأى ميناندروس، كما « أن المرأة الفاضلة هى من لا يتحدث الناس عنها بالمدح أو الذم » كما قال بركليس للارامل فى خطابه فى تابين قتلــى أثينا ، ويكرر توكيديس (الكتاب الثانى سطر ٤٥) نفس المعنى اذ يقول ان المرأة يجب الا يتحدث عنها الرجال كثيرا سواء كان حديثا طيبا أو غير طيب ، ولم تكن المرأة لتحضر مجالس الرجال أو أن تختلط بضيوف زوجها بالمنزل ، حتى اذا ما احست بقدوم قادم انصرفت بسرعة الى جناح مخصص لها (١) Gynaikonitis. وكان الجناح الآخر مخصصا للرجال andronitis. ولم يكن من الممكن لغير رب المنزل أن يدخل جناح الحريم ، وعندما نصح كسينوفونى بوضع متراس على أبواب جناح النساء لم يكن المقصود بذلك هو المحافظة على المتاع – كمــــا يذهب الدكتور عبد اللطيف – أو تجنيب الخادمات الزلل وانجاب الاطفال خلسة ، وانما كان يرمى الى احــــكام الرقابة على الفتيات وسيدة المنزل – ان جاز لنا أن نسميها هكذا – لانه لو كان يقصد المحافظة على الامتعة فلماذا لم ينصح بوضــع متراس على جناح الرجال أيضا ؟ أو لماذا اختار جناح النساء بالذات وكان الاجدر أن يوضع المتراس على الابواب الخارجية للمنزل عموما ؟

اننا لو ربطنا بين حديثه هذا وبين حــــديث آخر له فى « المقتصد » عندما نجد ايسخوماخوس Ischomachus ينصح زوجته الصغيرة بأن تترك المساحيق والالوان الحمراء التى تزين بها وجهها لانه لا جدوى منها طالما أنها ســــوف تظل حبيسة جدران أربعة وان الانفع لها أن تجمل بشرتهــــا بالتمرينات الرياضية ، عندما نقرأ هذا واشارات أخــــرى لن نفهم الا أنه كان يمعن فى التشديد بضرورة فيـــع المرأة فى أضيق مكان وتشديد الحراسة عليها ، ويرى المؤلف فى خروجها مع خادمات أكبر سنا منها نوعا من العظمة أو الاحترام ولكن اذا علمنا أن دور الخادمات فى كثير من الاحيان كان التجسس على سيداتهن علمنا انه لم يكن فى خروجهن كذلك حــرية أو عظمة بقدر ما كان فيه من كبت وامتهان ، كذلك يتخذ المؤلف من خروج النساء الى حفلات الزواج وليقمن بواجب المواساة فى المآتم أو يزرن المقابر أو يذهبن الى أعياد خاصة كانت تقام لهن كعيد الشتمه وفوريا Thesmophoria وهو عيد ديميتـــر Demeter ربة القمح يتخذ من ذلك دليلا على حرية حركتها ولكنه لم يبرر لماذا كان هناك أعياد خاصة بالنساء فقط واخرى خاصة بالرجال .

كذلك هناك أدلة على أن الفتاة الاثينيــــة لم تذهب الى المدارس مما يفيد أنها كانت أمية جاهلة .

ولم تتمتع المرأة بحقوق الرجل السياسية أو القانونية ، فلا يؤخذ بشهادتها فى المحاكم ولا تكون طرفا فى عقد قـــانونى كذلك كان القانون اليونانى يحرم عليها القيام ببعض أعمال دون ضامن من الرجال ، فاذا عرفنا أن هذا الضامن كان فى كثير من الاحيان رجلا تافها كل شروطه أن يكون من الذكور فحسب أمكننا ان نعرف مدى شعور اليونان بقصور المرأة (٢)

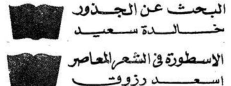
لقد دفعنى ما قرأته فى كتاب الدكتور عبد اللطيف وموقفـه الذى ينفرد به من بين دارسى الادب فى الشرق والغرب بالنسبة للمرأة الاثينية الى أن استرجع بفضل قراءاتى فى هذا الموضوع وفى ذهنى فكرة واحدة هى البحث عن رأى يتفق مع رأى الاستاذ المؤلف ولكنى فشلت فى الوصول الى هذا الامر .. ولست أعنى بذلك أن رجحان كفته بكثرة عدد الآراء تحبط الكفة التى ينفرد بها رأى واحد مناقض ، فقد يكون العكس هو الصحيح .

كمال ممدوح حمدى

M. Cary, **Life and thought in the Greek and Roman World**, London 1961. p. 145. also P. Harvy, **Oxford classical companion to Greek and Latin Literature**, p. 450.

M. Cory, **Life and thought in G. and R. World.** p. 145

المنهج فى نقد الشعر الحديث



الملاحظة الاساسية على الحركات الفنية الجديدة فى الغرب ، أنها تنشأ منذ البداية فى احضان اتجاهات نقدية او فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لاوروبا وامريكا . ويظل احتضان النقد للحركات الجديدة حريصا على استخلاص سماتها الرئيسية موجها خطوها الى امتدادات اكثر ازدهارا محذرا من الانحرافات التى قد تؤدى الى تدميرها . وهكذا يتقدم النقد والفن الغربيين فى تناسق وظيفى وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة فى نشأة هذه الظاهرة ، ان الحركات الفنية الجديدة فى الغرب ، تصدر عن نظريات فى الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر او استعلاء اى منهما على الاخر، ومن هنا تتسم الدراسات النقدية فى أوروبا وامريكا بمنهجية واضحة .

هل ترافق حركة الشعر الحديث فى بلادنا ، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من اعماق المرحلة الحضارية التى انتجت هذا الشعر ؟ أم ان النقد عندنا يعتمد على الموائد الاوروبية احيانا ، والموائد العربية القديمة فى معظم الاحيان ؟ الحق اننا لا نستطيع ان نغفل لجوء بعض التيارات النقدية فى ادبنا الى اعتماد الاتجاهات الجاهزة هنا وهناك ، كما لا نستطيع ان نغفل المبررات التى تسوقها هذه التيارات كان يقال انه يتعين علينا ان نستعين باحدث منجزات الحضارة فى ذروة تألقها بالغرب كما نفعل فى بقية مجالات حياتنا الاجتماعية وكذلك يمكن ان يقال انه ينبغى ان نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

فى اوروبا لا يلتقون بهذه المشكلة مطلقا ، لان حاضرهم امتداد طبيعى لتراثهم . اما نحن ، ففى خلال النصف القرن الاخير ، كنا نعانى ويلات الانتقال المفاجىء من حضارة القرون الوسطى الى حضارة القرن العشرين مباشرة .

واذا كنا قد نجحنا فى ملء هذه الفجوة التاريخية بين الحضارتين فى مجالات الحياة المادية للانسان العربى ، فاننا لم ننج قط من التمزق الروحى العميق فى مجال الحياة الفكرية ، ولهذا السبب نقرأ فى ايامنا شعرا حديثا وشعرا جاهليا فى وقت واحد . ولهذا السبب ايضا نلحظ انشطارا بين الفن والنقد ، كما لن نعثر على أية همزات وصل بين حركة الادب والموسيقى والفنون التشكيلية . كذلك سوف نكتشف هوة عميقة بين النص الادبى والفنى ، وبين الجمهور المتلقى .

وفى هذا التمزق الحضارى ظهر الشعر العربى الحديث وكأنه لقيط تربى فى ملجأ الايتام ، اصيب الكثير من ابنائه بمركبات النقص ازاء المواليد الشرعيين فى أوروبا ، واتجهت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء . ولم تلتفت نحوه العيون الجادة الا فى السنوات الاخيرة . وكان لابد أن ينعكس هذا الاستقبال الفاتر على هذا الشعر ، فيصلنا الكثير من النماذج الرديئة ، ونتعرف على الكثيرين من الادعياء . واخيرا أخيرا جدا ، بدأ النقد يلتفت الى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت ، وارتفعت ارقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة ..

×××

وكتاب « الاسطورة فى الشعر المعاصر » لاسعد رزوق ، (١) محاولة رائدة فى احتضان هذا الشعر ، والتعرف على اهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين المرحلة الحضارية المعاصرة فى العالم والمنطقة العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الاسطورة فى شعرنا الحديث ، كان اختيارا واعيا باخطر قضايانا الشعرية . أولا ، لان استخدامها يطرح للمناقشة مسألة الغموض الذى يقف حاجزا ضخما بين العمل الشعرى والقارىء وثانيا ، لانها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا المحلى من جانب ، وبيننا وبين التراث العالمى من جانب اخر .

فى البداية ، تحدث اسعد رزوق عن الاسطورة والشعر بوجه عام ، واتخذ من ت . س . اليوت نقطة لانطلاقه فى منهج البحث، وانتهى من هذه الصفحات الاولى ، الى ان هناك علاقة عميقة بين الاسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية ، وان عودة شعراء العالم فى القرن العشرين الى الاسطورة ، هو تعبير ملح عن الاحساس الجديد بالماضى ، احساسا طاغيا يفسر ازمة الانسان الحديث فى ظل الحضارة العلمية الصاخبة . ولذلك كان اليوت لسانا ممتازا فى تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح انه لاخلاص لنا من الارض الخراب الا بالعودة الى احضان الدين . ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقى وجهة النظر الحضارية عند اليوت ، بتكنيكه الشعرى الذى تعد الاسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف الى الشعراء العرب الذين تأثروا بالمناخ الاسطورى فى شعرهم ، لا لانهم ينشدون العودة الى القديم ، وانما – على النقيض من ذلك – هم يبحثون عن ذواتهم ، بل عن ذاتهم الحضارية فى المستقبل . يقول اسعد رزوق (ص٢١) : « المشكلة هى البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية انها بكلام اخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وايجاد القيم التى يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها ، أن تعتنقها او تتبناها » ويتلمس الكاتب معالم هذه المشكلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (٥ ، ٢٤) : أن « هنالك طابعا حضاريا لهذا القلق ، أى انه قلق تعانيه ذات تبحث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها ، المؤقتة أو الدائمة ، فى تلك الحضارة » . ينطلق المؤلف بعد ذلك الى تعيين السبيل الفكرى لهذا الاتجاه الشعرى قائلا (٢٥) : « والذات فى الشعر تقوم برحلة البحث هذه وهى متطلعة دائما الى العودة » .

والقارىء لهذا التمهيد ، يحمد للناقد انه اضاء المجرى الرئيسى للقضية ، ولكنه يتعثر بلا ريب عند الكثير من الاحاديث التى تفرعت على الجانبين . فالمؤلف لم يجب مثلا على هذا السؤال : لماذا لجأ شعراؤنا الى الهيكل الاسطورى فى شكل القصيدة ، تجسيدا لمشكلة البحث عن الذات ؟ فاذا اجابنا – فيما بعد – بأن أساطيرنا تحمل معنى البعث والتجدد أعدنا السؤال من جديد : لماذا كانت الاسطورة بالذات هى الاسلوب الناجح فى حمل هذا المعنى ؟ وهنا يثور سؤال اخر : ما مدى المحاكاة أو الاصالة فى اللجوء الى الاسطورة ؛ هل كان للشعر الاوروبى منذ بداية هذا القرن ، الفضل الاول فى ذلك ، ام ان تراثنا الفنى بالاساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجديدة .

سبق أن قلت ان اختيار الناقد لموضوع الاسطورة كان اختيارا واعيا بقضية خطيرة فى شعرنا الحديث ، واضيف انه كان اختيارا عميقا من الناحية الفكرية ، ولعل التقصير الوحيد فى

(١) صدر عن دار مجلة آفاق – بيروت

هذه الناحية انه عندما اختار اليوت كنقطة انطلاق فى منهجه النقدى ، لم يبين بوضوح أن الارض الخراب عند هذا الشاعر الكبير هى « اطلال » الحضارة العلمية السامقة ان جاز هذا التعبير ، بينما الارض الخراب فى بلادنا ما تزال فى مرحلة حضارية متخلفة عن العلم . لذلك سوف يتباين المدلول الفكرى للجدب والاضمحلال من الشعر الغربى الحديث الى شعرنا العربى المعاصر . ومن هذا التباين اشير الى الزاوية الاخرى التى أهملها هذا البحث القيم فى معالجته لقضية الاسطورة فى الشعر ، وهى الزاوية التكنيكية . ولا شك انه يحق للناقد ان يعالج زاوية ما فى العمل الفنى دون اخرى ، على أن يتم ذلك فى نطاق التصور الشامل للعمل الفنى .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح المنهج النقدى للباحث فالاستاذ رزوق حين يغفل الجانب التكنيكى فى هذه الدراسة ، انما يهمل عنصرا خطيراً من عناصر العمل الشعرى بصفة عامة ، كما يهمل الوظيفة الفنية للاسطورة بصفة خاصة . غير انهذين العاملين يستمدان خطورتهما أساسا من الادراك القاصر لمعنى الرؤية المنهجية فى النقد الشعرى . فالدلالة الفكرية العامة للاسطورة ، ليست الا جزءا من المهام التى يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها .. بل هى جزء لا ينفصل عن بقية البناء الشعرى للقصيدة بحيث لا نستطيع عزلها عن بقية العناصر المكونة لهذا البناء . أكثر من ذلك ، أن هذا البناء لم يعد فى التصور النقدى الحديث ، شكلا هندسيا أو موسيقيا فحسب لم يعد « حاصل جمع » أدوات التعبير الفنى ان البناء عملية فكرية وفنية ونفسية فى وقت واحد . اى ان الفكرة نفسها قد تكون اداة للتعبير فى المفهوم الحديث للنقد . ولذلك كانتصنيف العمل الادبى الى شكل ومضمون ، مرفوضا رفضا تاما ، فى حدود هذا المفهوم . انه تبسيط يقرب الى التسطيح لجوهر العملية الفنية .

الباحث الذى ينشد السهولة فى تكوين منهجه النقدى ، يرتبط تلقائيا بتقسيم الفن الى شكل ومضمون . لان التصور الحديث للعمل الفنى يضطر الناقد الى تكوين منهجى أكثر صعوبة ، فهو يطالب بأن يدرك أعماق العمل الفنى من خلال التتبع التحليلى الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة والباطنة ، الداخلة فى حدود العمل الادبى ، والخارجة عن هذه الحدود ، فى شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية .. الخ .. والمنهج النقدىفى الشعر الحديث يستلزم من الباحث اقترابا نفسيا من القضايا الشعرية المطروحة للبحث ، لان طبيعة « الرؤيا » فى معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد رزوق ناقد حديث بحق ، فهو لا يتعسف مع العمل الشعري ويقسمه الى شكل ومضمون . ولكن رؤيته المنهجية قاصرة ، فهو يتناول الجانب الفكرى بمعزل عن بقية الجوانب ، بمعزل عن تصورها .. ومن ثم تتسبب عملية العزل هذه فى ان يتراءى لنا البحث وكانه دراسة «لمضمون» الأسطورة فى شعرنا المعاصر . وقد تطرف فى هذا الصدد للدرجة التى كان معها يحاول ان يرسم هيكلا فكريا متكاملا للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع انتاج الشاعر . انه يضع كلتا يديه فى دراية وعمق على أزمة التناقض بين الذات الغربية والذات الشرقية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما نرى فى « نهر الرماد » للشاعر خليل حاوى . ولكنه ، لم يحاول قط ، ان يكشف عن سلوك الشاعر فى استخدام الشكل الاسطورى لابراز هذا التناقض . يقول الشاعر مثلا :

« ان يكن ، رباه ، لا يحيى عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء ،

نار تتغذى من رماد الموت فينا

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا :

امما تنفض عنها التاريخ ،

واللعنة ، والغيب الجزينا ،

تنفض الامس المهينا ،

ثم تحيا حرة خضراء فى الفجر الجديد . »

عندما يقول خليل حاوى هذه الكلمات ، يسارع أسعد رزوق فيضيفها الى ما جاء فى بقية مقاطع القصيدة حول سخط الشاعر وتمرده وأمله « فالذات البروميثية تتحد مع طبيعة الذات التموزية ومغزاها الاسطورى ، وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث وعودة الخصب والحياة وانتصارهما على الموت » (ص ٣٩) : وهكذا يتسبب شغفه بالتقاط الومضات الفكرية فى الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكرى للشاعر موضع البحث . وبذلك تفلت الاسطورة من بين يديه ، كقضية شعرية ان الابيات السابقة لخليل حاوى نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الاسطورة فى الشعر . وعندئذ استطيع أن اقول انه منالاهداف الرئيسية للاستعانة بالشكل الاسطورى ، البعد التام عنالمباشرة والتقرير والهتاف ولا يتسنى ذلك فيما أرى « بالاشارة » الى عبرة اسطورة ما أو دلالتها . ان الشاعر حينئذ لا يفعل اكثر مما يفعله العوام فى استخدام الامثلة الشعبية للاستشهاد بها كوسائل ايضاح . الفنان الكبير يستخدم الاسطورة بكاملها فى تجسيد رؤياه الخاصة . وهى مرحلة متطورة فنيا على القصة الشعرية والقصيدة الملحمية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشعر الحديث فى البناء الاسطورى . ومن هنا كان الغموض الساحر الجذاب فى النماذج الجيدة من هذا الشعر . أما الاستعانة بما تفيده هذه الاسطورة أو تلك دون التقمص الشامل لكافة عناصر الايحاء فى الاسطورة .. فانه لا يدخل فى باب الاسطورة والشعر مطلقا . هذا لا ينفى ان الدكتور خليل حاوى كان يبدى فهما اخر للاسطورة فى « البحار والدرويش » حيث يعقد مناظرة شعرية بين الشرق والغرب ، وازمته الشخصية بينهما . الاسطورة هنا ليست الا المحاولة التقليدية فى تشبيه الغرب بالمغامر الطليق من اسر القيود ، وتمثيل الشرق بالمتصوف الذاهل عن وعيه . فلو جمعناالاشارات الكثيرة فى « نهر الرماد » الى الاساطير المختلفة ، لتبين لنا أن الاسطورة فى ذاتها لا تعبر عن احتياج فكرى او فنى عميق عند الشاعر الى هذا العنصر الوافد الى شعرنا الحديث ، وان الغموض الذى نصادفه عند خليل حاوى مبعثه وجهة النظر الحضارية التى ينثرها فى قصائده ، وان وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير مايرى الباحث . ففكرة البعث والتجدد وحدها لا تعنى أبدا ، ان الشاعر قد امتلك ناصية فلسفة كاملة فى الحضارة او الوجود ، وربما كانت عنصرا فكريا وتعبيريا فى عالمه الشعرى فقط .

التاكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحا فى دراسة الباحث لشعر يوسف الخال . وقد اتخذ من ديوان « البئر المهجورة » نموذجا لهذه الدراسة . ولا اتردد فى القول بأنى مقتنع غاية الاقتناع بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى عميق . انسان يوسف الخال ، ذو ماض عريق فى الحضارة ، وحاضره كله ضياع ووحدة ، وفراغ . ومن الاحساس بالضياع الحضارى ، يلتقى الشاعر بالضياع الانسانى الاكبر فى هذا الكون . والشاعر يكتفى بان يعبر مفازة الضياع الحضارى عن الاصول والركائز التى يجد فى البحث عنها . ولا يلبث « ان يطلع علينا بتوكيده ان السر يكمن فى الجذور ، فالماضى مختزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالقوة . وقد تسقط اوراق شجرة الحضارة والانسان فى الخريف لكن اذا كانت الجذور ممتدة فى باطن الارض فلابد من تفتح جديد وأوراق جديدة وثمر جديدة » (ص ٤٥) :

« لنا التراب بيت رحم وكفن ،

وفى التراب تهبط الجذور صعدا ،

فالارض مولد ، حصاد . »

ويعلق اسعد رزوق (٦) : « الجذور هى طريق الخلاص وطريق العودة الى الله والى القيم الجديدة وهى النبراس الذى ينبغى الاهتداء به خلال عملية انعاش شجرة الحضارة والانسان فى بلادنا » .. هذا كله صحيح ، ومع ذلك نبقى الخاصية التى تميز بين الشاعر وأى مفكر اخر ، والمفارقة ان شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغى أن يكون محورا اساسيا فى دراسة تبحث فى الاسطورة والشعر . فربما كان الشاعر الوحيد الذى يزاوج بأحكام شديد بين المعنى التقليدى والمدلول الحديث للاسطورة . ولقد تنبه رزوق الى هذه المزاوجه من الناحية الفكرية فقال ان ابراهيم « جارى العزيز » هو البئر المهجورة التى يفيض ماؤها ويمر بها الناس دونما التفات وكان الشاعر يجسد الاحساس المتولد لدى الانسان المعاصر بانه مهجور ، متروك ، ومهمل . ف « ابراهيم » يمثل انسانا معاصرا واسطوريا فى وقت واحد . فبالرغم من انه يعبر عن مناخ العصر الحديث الا انه نموذج فريد من نوعه « هذا الانسان الذى يحاول ان يموت لكى يبرهن ان الانسان الحديث الذى ينتسب اليه لم يمت وانه مازال بطلا متمردا » (ص ٤٩) لذلك كان التساؤل الذى تطرحه أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد ابراهيم فى معركة الانسان المعاصر ومعركة الانسان فى بلادنا ، هل تكون الامور على غير ما هى عليه ؟ هل يتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين واحراز التقدم والرقى الذى ينبغى ونرجو لاعلاء شأن الانسان واحترام وجوده وحريته « التى هى هو » . ولذلك ـ ايضا ـ كانت الرسالة التى تتضمنها القصيدة وتبعثها الى الانسان المعاصر هى ان هناك ابارا مهجورة كلها خصب وحياة وبعث اغضينا عنها النظر فلم نشرب من مائها ولم نرم بها حجرا . وابراهيم ليس الا تدليلا على وجود هذه الابار فى عالمنا .. تلك الابار التى نمر بها ولا نلتفت اليها مطلقا (ص ٥ ، ٥١) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما ارى هى الله ، فالعودة الى الله هى النسيج الفكرى فى شعره ، والاسطورة هى النسيج الفنى . والنسيجان متعانقان بصورة فذة تزاوجت فيها الاسطورة القديمة والاسطورة الحديثة فى وحدة دينامية عميقة . والمنهج الحديث فى نقد الشعر هو الذى يحلل هذه « الرؤيا » الى عناصرها الاولية . فعندما يخاطب الشاعر عزرا باوند :

« جراحك للاولين
عزاء ودرب خلاص لنا ،
اذا صلبوك هناك ! اليهود ،
فانك صنعت حيا هنا »

وعندما يقول فى قصيدة « الشاعر » :

« اشد اجفانى على الشمس
تكل اجفانى
اسمر ،
ادمى وكفاى على الافق
فأصلب .
وفى غد انهض من رمسى »

نستشعر ان « الخطيئة ملازمة لصورة الانسان فى قصائد يوسف الخال ، والخلاص من الخطيئة عن طريق التأله والعودة الى الجذور السماوية هو الجسر الذى يعبر عليه الانسان من الارض الخراب الى البحر الزاخر بالحب والخصب والحياة » (ص ٥٣) . ونستشعر ان ثمة علاقة بين الاشارات الاسطورية فى القصيدة وتراثنا المحلى ، وان العودة الى الله ليست دعوة فكرية بقدر ما هى بناء شعرى تتسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز ، برباط حى عميق يصل بين وجدان المتلقى والشعر من جهة ، وبين الشعر والمرحلة الحضارية التى يجتازها من جهة اخرى ، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فاذا تصدى الناقد لكشف العلاقة بين هذه العناصر جميعا ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا » الفنية للشاعر ، فليست عودته الى الله عودة اليوتية ، كما انها ليست عودة مسيحية بالمعنى الحرفى لهذا التعبير . انها اكثر تعقيدا مما نظن ، ولن نستطيع العثور عليها بمنطق المعادلات الفكرية ، وانما بالغوص فى اعماق الشكل الاسطورى من بابه الجمالى اولا .

×××

شعر ادونيس يطرح مشكلة التطور الفلسفى للشاعر : الى اى مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان فى بناء عمله الادبى ؟ وهل يتوازى التطور الفنى للشاعر مع تطوره الفكرى؟ اسعد رزوق بمنهجه النقدى الحريص على التقاط الظاهرة الفكرية فقط يقول ان ادونيس يستخدم الاسطورة التموزية للتدليل على الاضمحلال الحضارى الذى اصاب وطنه . لذلك فهو يصور الاطلال الاجتماعية فى هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الانبياء الى البطل المنقذ الذى يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العظيم :

« نيراننا جامحة الأوار كى يولد فينا بطل
مدينة جديدة .
نيراننا الخفية الحدود فى شروشنا
تمجد الهنيهة التى بها :
يحترق العالم كى يصير عالما مثل اسمه
مثل اسمك ـ الرماد والتجدد
مثل اسمك ـ الحياة والمحبة التى تفديه
تحرقنا ، تربطنا بريشك المرمد
لنهتدى . »

عندما نلتقى مرارا بهذا النموذج فى شعر ادونيس ، ينبغى ان نميز على الفور بين مرحلتين فى حياة الشاعر الفنية والفكرية فالاسطورة التموزية قد حملت فى شعر ادونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقدس تابعوها الفرد تقديسا نيتشويا . فى مثل هذه الحال على الناقد ان يوضح لنا كيف تزاوجت الاسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى نتبين الدوافع التى حفزت الشاعر الى تجاوز هذه المرحلة الى القضايا الكيانية الكبرى ، سوف نكتشف ان التعبير الاجتماعى للاسطورة يحيلها الى شىء قريب من العظة . غير ان الطاقة الشعرية الكبيرة عند ادونيس قد خففت من وطأة هذه « العظة » بأن تعمق الازمة الضارية بين مشكلة الانتماء والايمان النيتشوى بالبطولة الفردية . لذلك نجت الاسطورة التموزية من الهتاف السياسى المباشر او التقرير الاجتماعى الصارخ . وهذا لا يعنى مطلقا معاودة التجربة ، لان الانطلاقة الادونيسية بعدئذ قد تحررت تماما من المفهوم الذى يضيق الخناق على جوهر الشعر حين يفرض عليه مشكلات انية عاجلة . عبر ادونيس المرحلة الاجتماعية فى التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريرية فى التعبير . وتخلص تماما من شوائب التجسيد الواقعى فى البناء الشعرى . وقد اسهمت الاسطورة فى تطوره هذا اسهاما فعالا ، مما لم يدرجه الاستاذ رزوق فى دراسته القيمة .

فاذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا ابراهيم جبرا ، احسسنا اكثر فاكثر بأن كتاب « الاسطورة فى

الشعر المعاصر » محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية فى هذا الشعر ، وان الرؤية المنهجية عند الناقد لم تتكامل بعد فى اطار المفهوم الحديث للنقد ، ولهذا يجيء تصورنا لحركة الشعر الحديث ناقصا مبتورا . فشعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المفكرين فحسب ، وتراثنا الاسطورى ليس تراثا فكريا فحسب .. بل اعتقد ان حركة الشعر الحديث فى استخدامها الاسطورة كانت تعبيرا حضاريا شاملا عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور فى النفس العربية المعاصرة . وهى محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تتوقف قط عند اعتابهم . بل ادركت ان التكوين التاريخى للانسان العربى اكثر استعدادا لاجترار تراثه الاسطورى الذى سبقنا الغرب الى الافادة منه . وكان معظم شعرائنا على وعى بالفروق الخطيرة بين الحضارة الغربية والمرحلة الحضارية التى نجتازها فى الشرق . لذلك كان الغموض الحالى فى شعرنا الحديثموقوتا، ومشكلته مرهونة بنشأة حركة نقدية « حديثة » تحتضنه بذراعيها فى تعاطف وفهم .

***

ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد «البحثعنالجذور » (١) هو المقدمة المنهجية الحقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة فى دراسة الشعر الحديث . فالمقدمات التى كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقا كأساس موضوعى للدراسة الشاملة . لا لان اغلبها كتب بدافع من المجاملة متخليا عن ادوات البحث العلمى ، وانما لكونها لم تصدر قط عن وعى بالحركة الجديدة فى شمولها ، بل كانت فى معظمها نظرات جزئية ضيقة . والمؤسف حقا ، ان اللقاء السيء الذى تم بين شعرنا الحديث ومجموعة القيم التقليدية فى حياتنا الادبية قد ضاعف منْ سوءة النظرات الضيقة التى نصب ذووها منانفسهم اوصياء على الشعر الجديد ، او محامون عنه فى احسن الاحوال والوصى والمحامى كلاهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية للاشياء .

خالدة سعيد فى « البحث عن الجذور » ناقدة حديثة بالمعنى العميق المسئول لهذه الكلمة .. منذ البداية تقول : « لابد من انصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثا واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الافكار وحمل الشعر الحديث وزرا كبيرا . بالاضافة الى القفزة التى قام بها الشعر الحديث مبتعدا بها عن التراث الشعرى العربى مخلفا بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة » (١٣) لهذه الاسباب يصبح النقد من وجهة نظرها جسرا بين الشعر الحديث والقارىء . أى أن تكون مهمته « ترجمة غموض الشاعر حيث يقتنص لمحاته الاسطورية ويفسرها ، ويضيء الصور الغامضة ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقترابها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمى اصواتها ويوضح علاقة هذه الاصوات ببعضها ويشير الى أبعادها » (ص ١٤) ولا يغيب من وعى الناقدة الصعوبات التى تواجه النقد الحديث واهمها (ص ١٨) :

اولا : ان الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية التجديد . بينما كل شاعر يعمل منفردا له تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانيا : عدم توفر النتاج الكافى الذى يفرض شخصيته الحديثة . فضلا عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهمحديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيرا ما نسمى شاعرا حديثا من انتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثة ، اى لمجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثا : فى هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثا كثير من القديم الدخيل الذى يدعى الحداثة لمجرد تلاعب جزئى بتوزيع الوزن ، واحيانا بتوزيع الاسطر . بينما يحتفظ بنظرته القديمة الى رسالة الشعر والى العالم ، وفى موقفه واسلوب التعبير عن موقفه ...

رابعا : غموض مفهوم التراث ، وغموض شخصية التراث ، وطغيان الافكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطا فى هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل انه بعيد الاغوار فى تاريخ هذه البقعة من العالم ، الى ثالث يراه فى تراث العالم اجمع .

بهذا الفهم الناضج لمشكلات النقد والشعر الحديثين ، تحاول خالدة سعيد ان تتلمس ابرز السمات فيما قدمه شعراؤنا حتى الان . وربما نستطيع ان ندخل على هذا الفهم قليلا منالتعديلات بالحذف او بالاضافة ، ومع ذلك يبقى لخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية فى صياغة منهج حديث فى نقد الشعر . « فالنقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا اسس . لان الشعر نفسه فى حركة تطورية لم ترس بعد على اسس واضحة ، ولذلك نلاحظ ان معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادىء عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم ان النقد ما يزال مطبوعا بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر الى الاثر الادبى ككل ، بل يجزئه ، فهو اما يتناول المضمون ـ يحلله ويقيمه متناسيا اسلوب التعبير واثره . وهذا عين الخطأ ، لانه لا قيمة فى الشعر لما يقال وحده ، فقد لا يوحى الاسلوب بالجو المناسب والروح التى يحاول اشاعتها فى ثنايا القصيدة ـ او انه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل . اذ ما جدوى العناية بزخرفة الفاظ دون معناها . او انه يجتزىء الشكل والمضمون فينقد الاثر عبارة عبارة ، كان يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة . وكأن هذه الاجزاء لا تتعاون وتتماسك فى وحدة هى الاثر الفنى » (ص ٢٠) . على ضوء هذا المنهج لم تحاول خالدة سعيدة ان تضع نظرية فى الشعر الحديث كما يحاول البعض عبثا . لانها مدركة ان هذا الشعر فى مرحلة تطور لا تتيح للباحث العلمى المدقق ان يصوغ له بناء نظريا فى الابداع او النقد على السواء . وهى مدركة كذلك ان الصياغة النظرية لهذا الشعر ونقده ، سوف تتسبب فى تجميد انطلاقة هذه الحركة التى لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعى ، ولم يتهيأ لها الى الان المناخ الصحى للنضج .

لهذه الاسباب مجتمعه ، تكتفى خالدة بملاحقة المجموعات الشعرية الجديدة ، تواكب سيرها ويضيء خطوها بما توفر لها من ادوات الرؤية المنهجية فى نقد الشعر . وهى فى « البحث عن الجذور » ترافق نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الجيوسى ويوسف الخال وادونيس ومحمد الماغوط .. لذلك نتحين الفرصة لنعتب على الاستاذة الناقدة تجاهلها للشعراءالمصريين ، الذى ربما لا يكون مقصودا . غير اننا من الناحية المنهجية فى تاليف كتاب نقدى حول الشعر العربى الحديث ، نلوم المؤلفة هذا اللوم لانها لن تعطى صورة متكاملة لهذا الشعر ان هىاغفلت خطوطها المصرية ، كما حدث بالفعل . ولست أراها تنكر ان صلاح عبد الصبور واحمد حجازى ونجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد اجزلوا العطاء والمشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفاوتت انصبة كل منهم فى هذا العطاء ، ومهما تفاوتت مستوياتهم مع مستويات اقرانهم فى لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية ابناء المنطقة العربية .

فاذا انتقلنا الى تطبيق الناقدة لمنهجها فى البحث الشعرى، اضطررنا الى المقارنة بينه وبين منهج اسعد رزوق حتى نضع ايدينا على معنى المنهج العلمى فى نقد الشعر الحديث .اقتصر مؤلف « الاسطورة فى الشعر المعاصر » على معالجة الجانب الفكرى من شعر ادونيس فقال ان اسطورة تموز تخدم هذا الشعر فى تجسيد اليوتوبيا الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساخط على جيله الخاوى من كافة القيم ، وهو ساخط على

(١) صدر عن دار مجلة شعر ـ بيروت

وطنه الممزق بين انياب العقائد الاجنبية ، وهو يتوقع من حين لاخر ظهور البطل التاريخى الفذ ليفتدى هذا المجتمع المنكوب فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد تعالج شعر ادونيس من خلال « قصائد أولى » فتحس ان تجربة الخلق هى المعلم الاساسى فى هذا الشعر المتوتر النابض بقلق صاحبه « ذلك ان شعر ادونيس ليس ترفا فكريا ، بل محاولة لخلق عالم انسانى جديد » (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مدينة اجتماعية فاضلة ، انه جوهر الانسان الاعمق من المظهرالاجتماعى ومحاولة خلق هذا العالم فنيا اذن ، هو « الرؤيا » الشعرية لهذا الفنان . اى ان الاكتشاف الاعمق لمعنى العالم الجديد فى انتاج الشاعر ، قاد الباحثة تلقائيا لان ترى وراء هذا المعنى اطارا تعبيريا محددا هو الرؤيا . بل ان الرؤيا اصبحت هى التجسيد الدقيق لمفهوم الاثر الفنى فى النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون . بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية فى التركيب والتعقيد .

الانسان فى شعر ادونيس مركز العالم (ص ٣٢) لذلكيصبح الموت تعاليا وتجاوزا وانهيارا للحدود بين قلب الانسان والعالم ومن هنا لا ينفذ اليأس الى وجدان الشاعر لانه لا يخاف الموت، بل يجعل من الحياة مغامرة . هذه الرؤيا تحول بيننا وبين ان نجعل من الصياغة الشعرية لها قيمة مستقلة ، لان اللفظة هنا بجوها النفسى وشحنتها العاطفية ونغمها الموسيقى تتحول الى « تجربة » حية كاملة فى البناء الشعرى المتكامل ولذلك كانت « الاسطورة » فى شعر ادونيس « هيكلا لمعانيه متوحدا معها توحد اللغة والفكرة ، فتبدو نار فينيق وكأنها تجرى فى دار القصيدة » (ص ٨٥) ولذلك ايضا كان ادونيس واعيا باختيار الاسطورة ، وهو ابن الحضارة الذاهبة ليحل مكانها طور حضارى جديد . فالفينيق هو الطائر الذى يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد « فهو لكى يكون فى فنه أصيلا مرتكزا الى تراث كان لابد له من ان يقيم جسرا فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضى وتتجاوز الحاضر المتداعى » (ص ٨٥) ، ويتاكدالاختيار الواعى العميق مرة اخرى اذا تصورنا فينيق يهدم السدود بين الحياة والموت ، فيحقق هذا التكامل الاسمى بين الحياة والموت ، ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية . وهكذا يتخطى ادونيس ـ برؤياه الشعرية ـ العرض المتموج « ليبصر الانسان نهرا طويلا طويلا من الضوء ، من التضحيات والبطولات والمحبة ينسحب على وجه المأساة الكالح ، ويقف كالطود فى وجه الكون » (ص ٨٧) ينبثق من هذا التصور للبطولة الانسانية ان الشاعر يرى الانسان منتصرا على اللغز الكونى الاكبر ، فهو يضم الموت الى صدره بغير احساس بالخيبة ، وانما بغية تغيير العالم بأن يضفى على عبثه معنى . أى أن رد الفعل ازاء وجودنا غير المبرر هو « الفعل الحر » فالاسطورة الفينيقية فى شعر ادونيس تحقق هدفين : اولهما انسانى حيث يرمز الطائر الى موقف البشر من الكون ، فهو وان لم يكن حرا فى مجيئه الى العالم ، الا انه حر فى اقتحام الموت . والاخر كونى حيث ترمز المنار الى النفق الذى يمتد بين الحياة والموت هى الوسيلة الى البطولة والفداء ، هى طريق الخلود .

والناقدة لا تنسى ان الشاعر تربى فى بيئة دينية ، وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة اشعار المتصوفين ، وكانت دراسته لنيل الليسانس حول التصوف ، يضاف الى هذا موت والده احتراقا بحادث مفجع . كذلك فانه قد عاش تجربة النضال الجماعى فى وجه الواقع التعس الذى تفتحت عيناه على ضراوتهوالناقدة على وعى بدور الحضارة الغربية التى بناها اهلها فى خمسة قرون ، واردنا نحن امتصاصها فى اقل من نصف قرن ، فكان الانشطار والتمزق والتناقض الذى لاينتهى . وبالتالى فان رؤيا الشاعر تستند فى النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية لا سبيل الى انكارها . بهذه الاحاطة الموسوعية الشاملة تنفذ خالدة سعيد الى جوهر العمل الشعرى متسلحة بفهم ناضج يربط بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعرى من جهة اخرى . وهى لا تصل الى ذروة هذا النجاح الا مع انتاج الشعراء الذين تعرفهم فى الاغلب معرفة شخصية . ذلك انها فى بعض الاحيان تجنح الى تقسيم مقالها النقدى الى تحليل فكرى واخر فنى ، ثم تستدرج القارىء الى التبسيط فى جملة نقاط سريعة .. وهذا لا يحدث منها الا مع انتاج الشعراء الذين لا تعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت انها تهمل المصطلح الاكاديمى اهمالا تاما ، واستتبع ذلك انها لم تتدخل مثلا فى مشكلات الوزن من ناحية العروض . بل كانت تناقش امثال هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة او التعبير او حروف المد الى غير ذلك مما تتحاشى معه التورط فى استخدام المقياس العروضى او قواعد النحو والصرف . فهى ترد الشخصية الشعرية لنازك الملائكة الى انها ملتقى ثلاث حضارات حافلة بالتراث الاسطورى ، والى تأثرها بشعراء الرومانتيكية الانجليزية . كذلك فهى « تبتعد عن الاساليب القديمة فى الشعر التى تعمد الى سرد الاحساس او الفكرة بكلام منظوم مع الكثير او القليل من الاوصاف . كما انها تعمد فى اكثر قصائدها الى خلق جو تتسرب فيه الى القارىءايماءاتها وبهذا تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد فى خلق الجو الشعرى على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية فى التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبتكرة التى لها قيمة فنية موحية بحد ذاتها . فهى تختلف عن بعض المحدثين ، المجددين فى العالم ، الذين يستعملون اللفظة احيانا لتوحى جوا معينا أو احساسا معينا يؤدى الى بعث الفكرة فى نفس القارىء (ص ٤٦) اما يوسف الخال فان التجديد عنده « مرتبطببواعث نفسية نتعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) فى شعره ، عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول فى اشكال الحضارة الالية ، وتعقيد حضارة بلاده التى تمجد الشكل وتوشح الخواءبالزخرف ـ عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والاشكالالبعيدة عن الاصل الذى تعرفه فى المسيح الحامل الابدى لصليب الالام، رمز البساطة والحب الانسانى ، كما تعرف على هذه الاصول فى الاسطورة الوثنية ، السورية واليونانية » ، « .. فلم يعمد يوسف الخال الى الصور الجميلة البراقة لانه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولان جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم فى الفراغ المهدد بالسقوط . فليس الجمال غايته فى الشعر ، وليس وسيلة التى يرينا العالم من خلالها » . (ص ٦١) .

وهكذا تصدق خالدة سعيد فى منهجها النقدى مع نظرتها الخاصة للشعر . فهى لا تستخدم معه المقاييس التقليدية ، لانها تعلم اى ارض بكر هى بسبيل اكتشافها . لذلك كان«البحث عن الجذور » صالحا لان يعد نقطة انطلاق فى تكوين منهج حديث لنقد الشعر .

غالى شكرى



المكتبة الغربية

صورة لهمنجواي

ليليان روس

من الصعب أن نجد في لغتنا كلمة تعادل كلمة Portrait تماما ، ذلك لأن الكلمة تكتسب دلالتها من استعمالاتها ، والترجمة الحرفية للكلمة هي ، صورة (١) ، أو بمعنى أدق صورة شخصية . غير أن استعمالات هذه الكلمة في الغرب هي التي أكسبتها دلالاتها الجديدة ، فأصبحت تدل على الصورة الوجهية المرسومة ، تلك الصورة التي تغوص لمسافات كبيرة في أعماق الشخص المرسوم ، موضحة خلال تناغم الألوان وتناسقها أعماقه النفسية أكثر من اهتمامها بابراز ملامح وجهه .

وتدل من جهة أخرى على جنس خاص من التعبير الادبي ، جنس لم يعرفه - بملامحه الواضحة - أدبنا العربي . ذلك هو الدراسات التي تتناول في أسلوب فني الملامح الشخصية للفنان ، فيحاول الكاتب أن يقدم لنا في أسلوب مركز صورة واضحة لأعماقه من خلال تناوله للاشياء المرسلة في البساطة والخصوصية والتي تبسط الى حد بعيد صورة ذلك الفنان الذي يتصوره الكثيرون من طينة أخرى غير طينة البشر .

والكتاب الذي نعرضه هنا واحد من هذه الدراسات ، فهو يتناول همنجواي الانسان بكل أحاسيسه وأفكاره وعاداته ومشاعره ، ولا تتعرض الدراسة لهمنجواي الفنان ، الا بالقدر الضروري لتوضيح أعماق همنجواي الانسان ، ذلك لأن هم الدراسة الاول هو القاء دفقات كاشفة من الضوء على لحظات تكاد تكون سكونية من حياة همنجواي لتسجل من خلالها كافة المعالم الاساسية لاعماق همنجواي وأفكاره ومشاعره وسلوكه، وتشير الى كثيرين ممن أثروا فيه وأثر فيهم ، وأهم الاحداث التي اهتز لها أو هزته .

والتي رسمت لنا هذه الصورة بقلمها في براعة وذكاء هي ليليان روس القصاصة الأمريكية التي تعرف الصحف الأمريكية مقالاتها وقصصها القصيرة ، والتي صادقت همنجواي فترة طويلة، وصحبته خلال احدى رحلاته لايطاليا ، فاستطاعت أن تقدم في هذه الصورة معرفة عميقة بهمنجواي تذكرنا بالصور الرائعة التي قدمها جوركي لكل من تشيكوف وكورولنكو وتولستوي وبريشفين وغيرهم . ومن خلال رؤية الكاتبة الفنية للحظات عادية بسيطة من حياة همنجواي ، استطاعت أن توضح لنا أى مدى انداحت الحياة بكل افكارها وظروفها ومواقفها في أعماق همنجواي ، والى أي مدى ساهمت في تحديد رؤيته للانسان وتعميقه لهذه الرؤية . خلال تصويرها الذكي لتلك اللحظات العادية التي عرت في امتداداتها كل أعماق همنجواي مقدمة له صورة واضحة ، ناضحة بكل ما في سراديب أعماقه من أحاسيس وأفكار ومشاعر .

لقد تعرفت الكاتبة على همنجواي حينما كانت تقوم باجراء حديث صحفي مع مصارع الثيران سيدني فرانكلين الذي اعترف لها بأن همنجواي هو أول أمريكي تكلم أمامه باحترام عن مصارعة الثيران ، وحينما تعرفت عليه شخصيا لاحظت أن قرأ بعض قصصها ، وازدادت سعادتها حينما قال لها أن صعاليكها الذين تصورهم في قصصها القصيرة يشبهون الى حد ما صعاليكه . وفي هذه المقابلة سألته عن الطريقة المثلى لكي تتحسن كتابتها فقال لها « أن تريدي ذلك بصدق ، ثم سألته عن الكتب التي ينصح بقراءتها فقال : « الأحمر والأسود » لستندال ، « أزهار الشر » لبودلير ، « مدام بوفاري » لفلوبير ، « تذكر الأشياء الماضية » لبروست ، « آل بادنبروك » لتوماس مان ، « تراس بولبا » لجوجول ، « الأخوة كرامازوف » لديستويفسكي ، « آنا كارنينا » و « الحرب والسلام » لتولستوي ، « هاكيبلري فين » لتوين « موبي ديك » لهيرمان ميلفل ، « الحرف القرمزي » لهوثورن ، « شارة الشجاعة الحمراء » لجران ، « مدام دي موفيه » لجيمس .

وبعد ذلك توثقت علاقة الكاتبة بهمنجواي ، ويهمنا هنا أن نشير الى أن المعرفة الشخصية العميقة بالكاتب ضرورية جدا لمن يريد تقديم صورة له . وقد تبادلت الكاتبة كثيرا من الخطابات مع همنجواي ، اذ عرفت ولعه الشديد بكتابة الخطابات، ومن خلال هذه الخطابات عرفت أنه يحب الحياة الى حد كبير رغم مرضه بالسكر وضغط الدم ، كما قال لها انه يحاول أن يجيد بقدر استطاعته وانه لم يصل بعد الى المستوى الذي يريده ، لهذا سيستمر في تكرار محاولات التجويد حتى الموت . كما قال لها أنه يحب أن يقدم رؤيته للاشياء خلال تصويره للحركة حيث أن الرؤية الجامدة ليست من طبيعة الفن في شيء - ومن هذه الجملة نستطيع أن نحصل على مفتاح لفهم أعمال همنجواي - . كما وقفت الكاتبة خلال علاقتها الطويلة به على مقدار حبه لزوجته وللشرف ، وصيد السمك والحيوانات والطيور ، والسباحة ومصارعة الثيران ، والبيس بول ، والمصارعة ،والقراءة والكتابة ، والصور الجديدة .

كل هذه المعلومات تقدمها لنا الكاتبة في المقدمة . أما الصورة فانها كأي عمل فني جيد ، تقتحمنا منذ اللحظة الأولى ، ولاتتركنا الا وقد عرفنا همنجواي تمام المعرفة . وان قدمت الصورة همنجواي خلال يومين من حياته صاحبته فيهما الكاتبة أثناء وجوده في نيويورك التي لم يزرها همنجواي في حياته كلها الا مرات معدودة ولفترات قصيرة ، الا أننا خلال هذين اليومين نحس كأننا نعرف همنجواي منذ عدة سنوات ، نعرفه معرفة وثيقة ، نعرف كل ما يحب وكل ما يكره ، نعرف حتى ابتساماته الصغيرة، وضحكاته المجلجلة ، وغضبه الطفلي العذب .

ثم دخلت بنا الكاتبة عالم همنجواي الخاص ، حيث الكل ينادونه بكلمة « بابا » (١) العذبة ، وحيث لا خدم ، بل « بابا » وزوجته والأصدقاء . وتذكر الكاتبة منذ البداية أن همنجواي ، يحب الفطرة والبساطة ، ويكره التزييف والقيود الحضارية السمجة ، لذلك كان يجد متعة كبيرة مع الحيوانات لأنها تنطلق بعفوية في حياتها ، فقد عاش ذات مرة في فونتانا مع دب ، نام معه وشرب معه ، وأصبح الدب صديقه . ولهذا أيضا يحب همنجواي زيارة حدائق الحيوانات كثيرا حيث يرى هناك

(١) تعتبر كلمة Picture هي المرادف الاستعمالي لكلمة صورة بمدلولها العربي .

(١) كتب الناقد الأمريكي الشهير دراسة عن همنجواي بعنوان (صورة لبابا) وهي من نفس الجنس الأدبي الذي ينتمي له كتابنا هذا .

صورة للحياة الفطرية البدائيه وقد جمدت فى أقفاص . ولكنه يكره أن يزور هذه الحدائق أيام الآحـــاد اذ يسوؤه أن يرى الحيوانات وقد حولها الناس موضوعا للسخرية .

وفى السيارة التى تنهب عجلاتها الطريق ، والتى تضـــايق همنجواى من ضيقها حيث حرمته من مراقبة الطريق كعادته كلما ركب سيارة ، قال همنجواى وعيناه مثبتتان على الطريق ، انى أحب الرجوع الى باريس ، أحب أن أدخلها من الباب الخلفى، حيث لا مقابلات ، لا صحفيين ، لا حيـــاة عامة على الاطلاق .. لا شىء غير الجلوس على المقاهى العتيقة التى يحبها، كما يحب أن يجوب شوارع باريس الكثيرة ليرى الاماكن العـديدة التى تصنع فيها أخطاؤنا ، وأيضا الأماكن القليلة التى تولد فيهـــا أفكارنا البسيطة النضرة . ويحب أيضا فينيسيا ، بل لقد حدث مرة أن ترك المستشفى حيث كان يعـــالج من اصابة فى احدى عينيه ثم سافر الى ايطاليا فورا لرؤية أصدقائه الكثيرين هناك وخاصة فى تلك الجزيرة الصغيرة ، جزيرة تورسيلو الواقعـــة شمال شرق فينيسيا ، حيث يعيش حوالى سبعون شخصـــا يعملون كلهم فى صيد البط .

ومن خلال الطريقة التى يتكلم بها همنجواى عن حبه لهذه الاماكن تنفجر أحاسيسه الرائعة بكل طزاجتها وبدائيتها. وخاصة عندما يتحدث عن النقاد ، وهم آخر من يحب أن يراهم ، لانهم ـ كما يقول هو ـ مثل الناس الذين يذهبون الى ملعب الكرة ، وليس فى استطاعتهم أن يخبروا اللاعبين عن الطريقة الافضل للعب . لهذا يرى همنجواى أن على الكتاب أنفسهم أن يحبوا الحياة وينفعلوا بها ويكتبوا عنها ، اذ لن يحققوا التجـــويد الا بالممارسة المستمرة والمثابرة الطويلة والرغبة الصادقة فى الثقافة والكتابة الجادة .

وحينما أخبرته الكاتبة أنها لم تستطع أن تكتب أى قصـــة عن الحرب رغم أنها عاشتها بكل أعصابها ، غضب ، وقال انه كتب ثلاث قصص (١) فقط عن هذه الايام العصيبة الماضية. ويود لو يضيف اليها قصصا أخرى . وأخذا يتكلمان بهدوء واسهاب عن هذا الموضوع ، اذ جلسا فى الفندق ـ فندق شيرى نيزلاند ـ بعد أن أمر همنجواى بالا يتصل به أحد اطلاقا عدا مارلين ديتريش ، وقال لها همنجواى بأن هناك كثيرون استطاعوا أن يكتبوا عن الحرب بوضوح وعلى رأسهم تولستوى ، ثم أضاف ، ولكن من الذى يستطيع أن يقوم بدور تولستوى ؟!.. وأخذ يوضح لهـــا الدور الذى لعبه ضابط المدفعيـــــة ليو تولستوى فى معركة « سيفاستوبول » وقال ، لقد كان رجلا رائعا ، اذ عرف دوره جيدا ، ولم يؤثر أبدا دفء السرير على نار المعركة .

غير أن همنجواى يرى أنه لم يستطع أن يحقق سوى بعض البدايات الهادئة مثل تورجنيف ، كما أنه تتبع بصعوبة خطوات موباسان ، محاولا رسم الأشياء بمهارة ستندال ، وكل ما يريده هو أن يحقق هدوء موباسان وألفاظه الناعمة ، وأن يناطح صـــور ستندال العظيمة ، اما تولستوى ... فهذا شىء بعيد المنال .

وقد بدأ همنجواى حياته بكتابة القصص القصيرة ، ثم اتجه الى الرواية ، ولبداية اتجاهه للرواية سبب طريف ، ذلك أنه حينما كان فى الخامسة والعشرين كان يقرأ روايات سومرست موم وستيفن بينيه . وانتابه فى تلك الفترة احساس بالخجـــل من نفسه لأن هؤلاء قد كتبوا روايات وهو لم يكتب رواية حتى الآن ، ولم يقدم سوى بعض القصص القصيرة لا غير . ولهذا فقد كتب رواية «ستشرق الشمس ثانية» حينما كان فى السابعة والعشرين، وقد كتبها فى ستة أسابيع ، بدأها يوم عيد ميلاده (٢) فى فالينسيا بأسبانيا وأنهاها فى ٦ سبتمبر فى باريس . ولكنها فى الحقيقة ـ وباعتراف همنجواى نفسه ـ كانت رديئة بصورتها الأولى ، مما دعا الروائى ناثان آتسن الى أن يصرخ فى وجهه حينما عرضها عليه قائلا بغيظ « هيم !! هل تريد أن تقول أنك كتبت رواية ؟!. رواية .. هاها » لهذا عكف همنجواى على اعادة كتابتها مرة أخرى ، واستغرق هذا العمل خمسة شهور ، ويقول همنجواى انه ربما يكون لحداثة عهده بالكتابة دخل كبير فى صدور الرواية بصورتها الاولى ، وربما لانه لم يستفد من نصائح أصـــحاب مدرسة التحليل النفسى .

ومن المعروف أن أسلوب همنجواى بعيـــد الى حد كبير عن مدرسة التحليل النفسى والمنولوج الداخلى ، تلك المدرسة التى تمتد فى الأدب العالمى من جيمس جويس حتى أندريه مارلو مارة بكافكا ، وبروست ، وموراڤيا ، وفوكنر . وذات مرة سال احـد المحللين النفسيين همنجواى باستعلاء : « ماذا تعلمت عن التحليل النفسى ؟! » فأجاب همنجواى بهدوء « قليلا جدا .. ولكنى آمل أن تكونوا أنتم قد تعلمتم التحليل النفسى بالقدر الذى يمكنكم معه فهم أعمالى المنشورة » .

وهمنجواى يكتب بخط كبير وبسهولة ، الا فى حالة الحوار ، ذلك لأنه يرى أن الناس حينما يتكلمون يصبح من الصعب تسجيل كلماتهم بدقة، لان الكلمة عند ذلك تكون مشحونة بقوى فوق طاقة الكلمة المسجلة ، قوى نابعة من حيوية الكلمة ، ومن التصاقها بالموقف الصادرة عنه ، ويرى همنجواى أن على الكاتب أن ينقل الكلمة ، ليس فقط بجسمها ، بل وبظلالها أيضـــا .. بدرجة حرارتها وايحاءاتها ، ومن هنا تكمن الصعوبة فى كتابة الحوار .

وهمنجواى هو الابن الثانى لستة أخـــوة أنجبهم الدكتور كلارينس ا. همنجواى الذى كان يعمـــل طبيبا فى أوك بارك ، بالينوى ، احدى مقاطعات ولاية شيكاغو ، وهم : مارسلين ثم أرنست ، يورسيلا ، مادلين ، كارول ، ليكيستر . وقد تزوج اربع مرات ، كانت الأولى من هاولى ريتشاردسون الصحفية وانجب منها ابنه الأكبر جون ، وهو حاليا ضـــابط بالجيش الأمريكى المرابط فى برلين ، وقد سعد همنجواى كثيرا بزواج ابنه هذا ، وكان سعيدا للغاية بزوجته الصغيرة اللطيفة ، ثم تزوج بولين بفيفر بعد أن ضاقت هاولى به وبحيويته الزائـدة ، وكانت الزوجة الثانية مراسلة صحفية هى الاخرى ، وانجب منهـــا ابنه الثانى باتريك الطالب بجامعة هارفارد أما زوجته الثالثة مارثا جيلهورن فكانت كاتبة ، وزوجته الرابعة والتى ظلت معه حتى وفاته هى مارى ويلش ، وقد أنجب منها ابنه الاخـــير جريجور ، الذى يحمل الكثير من حيوية والده وتدفقه .

ولما كانت طفولة همنجواى تعيسة الى حـــد ما ، وخاصة فى علاقته بأبيه فقد افتقد حبه تماما وانعكست علاقته به ، كما يذهب أندريه موروا وكثير من النقـــاد خلال تصـــويره لعلاقة نيك آدمس ـ بطل الكثير من قصصه ـ بوالده . وأحب همنجواى الأطفال كثيرا .

وكان يرى أن كل شىء نصنعه يجب أن يستهدف خير الأطفال اولا . ولهذا السبب ذاته كان همنجواى يكره الحرب . كما أن حبه للأطفال كان من الأسباب الأساسية التى دفعته للاشـــتراك فى أكثر من حرب . حتى يسود السلام لذى تزدهر فى ظله الحياة، والذى يتخلى الناس فى كنفه عن أنانيتهم، ويحبون بعضهم بعضا، ويهتمون بأطفالهم ، فى حين أن الحرب تدفعهم الى عكس ذلك كله.

ومن خلال تقديم الكاتبة للقاء الودى بين همنجواى ومارلين ديتريش وضح عمق صداقتها بهمنجواى ، نرى الى اى مدى كان همنجواى يسيل رقة وعذوبة ، وتتدفق كلماته حبـــا وانسانية طوال اللقاء . ومن خـــلال الكلمات البسيطة ، بل المسرفة فى بساطتها ، كنا نحس أننا أمام رجل بسيط يرفض كل قيـود الحضارة الجهمة ، ليعيش حياته بتدفق وانطلاق وعذوبة .

واستطاعت الكاتبة أن تقدم لنا دفقة أخرى من روح همنجواى، عند تصويرها لحالته بعد أن علم برسوب ابنه باتريك فى امتحان

(١) القصص الثلاثة هى « فى بلد آخر in another country »
« الطريق الذى لن تسلكه أبدا The way you'll never be »
« الآن يمكننى الرقاد Now I lay me » .

(٢) ولد همنجواى فى ٢١ يوليو ١٨٩٩ فى أوك بارك ، الينوى ، شيكاغو .

جامعة هارفارد ، وقد تناول هذا التصوير الانعكاسات المباشرة لهذا الحدث على همنجواى ، الا انه وضح مع ذلك الى اى مدى تغلغلت هذه الصدمة فى أعماقه ، والى أى مدى أيضا كان همنجواى يحب ابنه ويحب له أن يواصل دراسته بنجاح . وكان همنجواى يحب الدراسة الى حد كبير ، ويؤلمه انه لم يتح له أن يتم دراسته ، وكم تمنى أن ينشىء منحة فى هارفارد ثم يذهب ليدرس بها . فهو الوحيد من أبناء أسرة دكتور همنجواى الذى لم يتم دراسته الجامعية ، وكان يحس بالرغبة فى اتقان اللغة اكثر حتى يستطيع أن يعتز بها بليونة وبطواعية عن كل ما يريد .

ومع هذا فقد تعلم الفرنسية وقرأ أدبها واستفاد منه ، وكان يحس أن موباسان يكتب عن أشياء يعرفها هو جيدا ، أو لعله رآها . أما ديماس ، ودوديه ، وستندال .. فقد كان يحس عندما يقرؤهم ، انه يعرف جيدا الأسلوب الذى يود لو يستطيع الكتابة به ، فحين كان يرى أن فلوبير يسير دائما فى خط مستقيم وكانما تنزلق كلماته فى طريق مرصوف . كما تعلم من بودلير كيف يشحن كلماته بالمعانى ثم يلقيها دفعة واحدة على الصفحة كما يدفع اللاعب الكرة بقوة . أما رامبو فانه لم يقذف بالكرة سريعا مرة واحدة فى حياته . ولم يستطع همنجواى أن يتعلم شيئا من جيد وفاليرى ، وان كان يشكر لفاليرى انه كان رفيقا معه ، مثل جاك بريتون ، وبينى ليونارد ، وقد كان جاك بريتون مصارعا يحترمه همنجواى كثيرا ، لانه كان رفيقا حتى فى مصارعته ، وكذلك كان ليونارد .

وهكذا وخلال نثار الكلمات قدمت الكاتبة ادق دقائق نفسية همنجواى ، تلك الاشياء البسيطة الخصوصية التى يتمايز بها فرد عن آخر . فنعرف مثلا خلال مداعبته لنظارة مس ديتريش أن عيناه حساستين جدا للضوء . ونعرف ايضا انه ظل يراقب منظر شروق الشمس كل يوم لمدة خمسين عاما ، وانه كتب الجزء الاخير من « وداعا للسلاح » تسعاوثلاثين مرة ، وانه يحب دائما ان يشرب قليلا من الشمبانيا، وقد قال ذات مرة «اذا كان معى نقود ، فانى لن أجد شيئا أنفقه فيها أفضل من الشمبانيا » .. كما نعرف ضحكته المجلجلة القصيرة التى يزغرد فى ثناياها المرح . وهكذا استطاعت من خلال هذه الدقائق الصغيرة أن تقدم لنا شخصية همنجواى فى صورة حسية ، وان تقدم لنا أيضا حبه العفيف للحياة ، وذلك الحب الذى يدعمه تاريخ حياة همنجواى الحافل بشتى الاحداث والتجارب .

وحينما دخلت على همنجواى الغرفة ، ووجدته يغنى أغنية فرقة المشاة الثالثة ، وقال لها أنه يغنيها كلما احس فى داخل نفسه بالخواء ، وبرغبة حقيقية للموسيقى ، واضاف انه يحب كل الموسيقى حتى الأوبرا ، ولكنه غير موهوب فيها ولا يحسن الغناء ، وقد نشأ همنجواى فى جو مشبع بالموسيقى ان لم يكن متخما بها ، ومع ذلك فلم يستطع حتى أن يعزف البيانو ، أو يصفر بفمه لحنا سليما . وقد حاولت أمه المستحيل معه لكى يستطيع العزف على الشيلو ، والحقته لمدة عام بمدرسة لهذا الغرض ، ولكن كل جهودها ذهبت هباء ، فقد كان ينقصه ــ على حد تعبيره ــ شىء هام ، كانت تنقصه الموهبة .

ونعرف أن ف. سكوت فيتزجرالد ــ صاحب « كاتسبى العظيم » ــ كان من أحب الكتاب الى همنجواى ، فهو الذى اقنعه بأن يشق طريقه بحزم ، وبان الكتابة الجيدة هى ثمرة الممارسة الصعبة والمثابرة المستمرة ، وقد استجاب لكلامه ، لأنه كان موقنا بأن سكوت كاتب ناجح ، وكان يحترمه الى حد كبير ،

ويبدو ذلك واضحا من خلال استرجاع همنجواى لذكرياته عن ذلك اليوم الذى تمشى فيه مع وسكوت فيتزجرالد لفترات طويلة، وتحدثا كثيرا عن كرة القدم ، وقال همنجواى بلا مبالاة ، لقد كان طموح حياة سكوت أن يخوض المباراة بشجاعة ، وقد قلت له ذات مرة : « سكوت ،.. لماذا لا تقطع هذه الكرة ؟! » غير انه قال « أنت مجنون ، ان هذه هى نهاية القصة ، فاذا لم تستطع أن تخوض المغامرة حتى نهايتها ، فما أعنف الجحيم الذى ستجده فى انتظارك ، ولكنى لست توماس مان » ، ثم اضاف فيتزجرالد قائلا : « فلنفكر فى معتقدات اخرى .. »

ومن خلال ملاحظات همنجواى على تشكيلات أسراب الحمام ، وعلى الجو الملبد بالسحب وعلى تأثير الرياح على الصيد نستطيع أن ندرك مدى شغف همنجواى بالصيد ، صيد الحيوانات والحمام والبط والسمك ، فقد كان صيادا ممتازا ، اذ كان يرى « أن الصيد هو روح الحياة الطيبة » . ولهذا قالت مسز همنجواى : « ان اى فتاة تتزوج « بابا » يجب أن تتعلم كيف تحمل البندقية . »

ومن مكالمته التليفونية مع ابنه جريجورى نرى الى اىّ مدى يحبه ، وكم هو رقيق حساس ، ذلك الفنان العظيم . غير اننا لا نقف على مدى عمق ذلك الاحساس الا من خلال مصاحبة الكاتبة لهمنجواى أثناء شرائه معطفا وبعض الأشياء البسيطة ، اذ تمكنت الكاتبة فى وصفها لهذه الرحلة أن تفجر كافة أحاسيس همنجواى الانسانية ، وان تقف بنا على عمق أصالته من خلال اللمسات البسيطة الرائعة ، ومن خلال معاملته الانسانية اللطيفة للباعة وللاشياء .

وفى الطريق تحدثا عن الكتابة ، وكان موجز رأى همنجواى انه لابد أن يمكث الكتاب فترة فى راسه قبل ان يرى النور ، اذ اثناء هذه الفترة ينضج الكتاب تماما ، وعند ذلك يصبح من الصعب ابقائه ، ويمكن بالتالى اعادة بنائه فى الخارج بصورة واضحة .

غير أن أهم أجزاء الصورة ، هو ذلك الذى نقلت فيه الكاتبة مدى احساس همنجواى بالعمل الفنى من خلال تصويرها لزيارة همنجواى وزوجته وابنه باتريك ، وهى بصحبتهم لمعرض « متروبوليتان » ومن خلال تعليقات همنجواى النفاذة على اللوحات وشرحه لباتريك مدلولات بعض التفاصيل أن لفت نظر زوجته الى بعض النواحى ، تمكنت الكاتبة من أن تقدم صورة واضحة عن احساس همنجواى الفنى ، وعن سلامة ذوقه الجمالى ومدى فهمه للصورة بكل ظلالها وايحاءاتها . وخاصة تعليقاته على « صورة فنان » لفان دايك ، وعلى لوحات ريبين وخاصة « انتصار المسيح على الخطيئة والموت » وعلى « منظر لتوليدو » لال جريكو و « كولونيل جورج كوسميكر » لرينولدز . وأيضا خلال التقاطه لفردية الفنانين ولدقائق الصورة وايحاءات هذه الدقائق والزوايا التى رسمت منها .

وبعد التأمل الطويل للكثير من اللوحات قال همنجواى « اننى لا أريد أن أكون ناقدا ، ولكن كل ما اريده ، هو أن أنظر الى هذه الصور ، وأسعد بها ، وأتعلم منها » ، وأثناء تأمله للوحات سيزان وديجاد مونيه وبقية التاثريين ، نلاحظ مع الكاتبة فى انبهار عمق فهم همنجواى للوحات ولدلالات الألوان وتناسقها . ولا غرو فقد سبق أن قال همنجواى فى حديث له بمدريد مع جورج بليمبتون (١) أنه تعلم الكتابة من الرسامين أكثر مما تعلمها من الكتاب . وقد أكد همنجواى هذا المعنى للكاتبة ، وقال أنه تعلم من بول سيزان كثيرا ، وتمنى لو كان حيا حتى يخبره بذلك ، كما اعترف بفضل موسيقى جون سبستيان بيتش على الجزء الأول من « وداعا للسلاح » ، وعلق همنجواى بان الاخلاص فى فهم الأشياء بعمق ، هو الذى يدفعنا الى الاستفادة منها بصورة جيدة

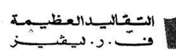
واخيرا ... وحتى نستكمل بقية ملامح الصورة تقدم لنا الكاتبة مقابلة بين همنجواى وناشره ، نحس من خلالها أن همنجواى لا يبالى بالنقود كثيرا ، فقد كانت حياته المالية تسير وفق المثل القائل « ان ما تكسبه فى بوسطن ، تخسره فى شيكاغو »

وهكذا تتجلى أمامنا كافة ملامح همنجواى ... الذى استطاع أن يعيش حياته ببساطة وعمق وسط موات الحضارة الأمريكية وزيفها ، وأن يقدم لنا رؤية مأساوية لفشل الانسان البطولى فى

(١) راجع ترجمة الكاتب لهذا الحديث فى مجلة « الآداب » البيروتية ، نوفمبر ١٩٦٢ .

«العجوز والبحر» ، وأن يقدم في « أن تكون مالكا والا تكون » خلال عرضه لقطاعات ثلاثة من حياة هارى مورجان فى ثلاث قصص قصيرة طويلة ، مفتاح الشخصية الأمريكية التى تتبدد حيـاتها خلال الدوامات المجنونة للخمر والبنـاق والناس .. ما بين فلوريدا وكوبا . وأن يقدم فى « وداعا للسلاح » رؤية واقعيـة للحرب فى اطار تكنيكى جديد ، وفى « لمن تدق الأجراس » تاريخ الحرب الاهلية الاسبانية داخل اطار انسانى ينبض بحقيقـة القضية ويعرى لنا أعماقها ، وفى « رجال بلا نساء » رؤية نضرة لكافة قضايا الإنسان الذى تطحنه ومضـات حضارية مزيفة وغيرها ... وغيرها من الأعمال الرائعة التى حولت همنجـواى الى مواطن عالمى ـ على حـد تعبير كارلوس بيكر ـ وكفلت له الحياة ، حتى بعد موته .

صبرى حافظ



THE GREAT TRADITION
By F. R. LEAVIS
(A Peregrine Book, 1962)

استطاعت آراء فرانك ريموند ليفيز « ١٨٩٥ ـ .... » مدرس الادب الانجليزى بجامعة كمبردج أن تتعدى مستوى الخاصة وتتطرق عن طريق غير مباشر الى المدارس الانجليزية فتؤثر تأثيرا عميقا فى أساليب تدريس الادب الانجليـزى فى هذه المدارس .

وينسب الكثيرون ليفيز الى مدرسة التحليل اللفظى ويعتبرونه الممثل الانجليزى للنقد الامريكى الحديث . لكن الشواهد فى كتب ليفيز ومقالاته لا تؤيد هذه الاسطورة عنه ، وقد يرجع منشؤها الى عنوان المجلة التى كان يصـدرها بين ١٩٣٢ ـ ١٩٥٣ وكان اسمها « التفحص .Scruting » مما ادخل فى روع الكثيرين أن صاحبها ناقد يفحص تفصيلات الاعمـال الادبية وألفاظها .

واذا كان ليفيز قد تحدث فى بعض الاحيان كمن يؤمن بالتحليل اللفظى ، فهو لا يعتبر التحليل هدف الناقد بل يراه حافزا له ـ وقد وضع النص نصب عينيه ـ أن يتحدث بلبـاقة واختصار لا يمكن الحصول عليهما بطريق آخر . أى أن الناقد فى رأى ليفيز « يقول ما يرى وجوب قوله »

وليفيز يصر دوما على أن الاعمال الفنية تعبير حـدثى عن قيم أخلاقية وهذا لا يكون باستخدام الكلمات فى فرض غرض تعليمى بل بالاستخدام الشعرى للغة أو ما يسميه ليفيز الاستخدام « الشعرى ـ الخلقى »

والكلمات تنبع من اهتمام حيوى بالملموسات وتؤدى اليـه فى النهاية ، ويعتبر هذا اصرارا على صلة الادب الوثيقـة بالحياة وبالقراءة وبالكتابة مما يبعدنا عن أسطورة اخرى تصور ليفيز بالمعلم الساذج فى الادب الحديث .. هناك بالطبع توكيد أخلاقى فى كتاباته لكن هذا التوكيد لا يعلن عن نفسـه لعنصر مستقل فيها .

ويبدأ ليفيز حياته النقدية تلميذا لـ ت.س. اليوت ، وقد نستطيع دراسة تطوره النقدى بطريق اختبارنا لابتعاده عـن تأثير اليوت . لكننا نكون أكثر انصافا ان قلنا أن اليـوت هو الذى ابتعد عن مبادئه التى أعلنها فى العشرينيات ، بينمـا تمسك ليفيز بها . ويخبرنا فى احدى مقالاته انه اشترى نسخة من كتاب « الغابة المقدسة » لاليوت فور ظهـوره فى ١٩٢٠ وقرأه ـ والقلم فى يده ـ عدة مرات كل عام .

وتتعرض كتب ليفيز الاولى لمسائل ثقافية وحضارية ولنقد الشعر الانجليزى فى محاولة لتقييم تاريخه . ثم وجه اهتمامه الى الرواية ، فهذا الشكل الادبى الذى يتعرض دوما للمشاكل الاخلاقية يناسب عقلية ليفيز الاخلاقية أكثر من كتابات كثير من الشعراء .

والكتاب الذى نعرضه اليوم صدرت طبعتـه الاولى عام ١٩٤٨ ، ويبدأ الناقد كتابه باعلان قد يبدو غريبا من طبيعة الاطلاق فيصف جين أوستن « ١٧٧٥ ـ ١٨١٧ » وجـورج اليوت « ١٨١٩ ـ ١٨٨٠ » وهنرى جيمس «١٨٤٣ ـ ١٩١٦» وجوزيف كونراد « ١٨٥٧ ـ ١٩٢٤ » بأنهم أعظم الروائيين فى الادب الانجليزى ، ثم يستثنى جين اوستن من كتابه لانهـا مستفيضة (١) . وقد يبدو هذا الحكم قريبـا بعض الشىء ولكن ليفيز يقول ان الوضوح ، بالاضافة الى تحديد الفروق الرئيسية فى ميدان الدراسة واعلانها بما لا يقبل الالتباس ، هو احسن الطرق لتشجيع النقاش .

والكتاب العظام فى نظره لم يغيروا من امكانيات الفن فقط بل أضافوا جديدا الى الشعور الانسانى أى الى امكانيـات الحياة . وأى تحديد لمعنى التقليد القصصى الانجليزى لابد الا يتعدى هؤلاء الروائيين العظام ، أى أن اية نظرة الى تاريخ الرواية الانجليزية لا تعتمد على هذه التفرقة تحتاج الى مراجعة جادة . ويكرر ليفيز ما سبق أن قاله اليوت من أن الفنـان العظيم لا يخلق تقليدا لمن سيأتون بعده فقط ، بل ان اعماله تعطى معنى للماضى وتخلق التقليد الذى نراه يؤدى اليه .

وعندما يصف ليفيز الكاتبة الانجليزية جين أوستن ويعتبرها « أول روائى حديث » يكشف عن فكرته عن الفنان العظيم ، فيقول ان جين أوستن كونت قصصها « بحساب وعن سبق اصرار » ولكن اهتمامها بالبناء لم يكن اكثر من اهتمامهـا بالحياة ، وهى لم تعطنا قيما جمالية يمكن فصلها عن دلالتها الاخلاقية . وجين اوستن ذكية وجادة بالقدر الكافى لتحويل توترها الاخلاقى الى عاطفة غير شخصية فى حين تحاول بفنها أن تكون أكثر احساسا بهذا التوتر وأن تعرف ما يجب أن تفعله به . وهذا الاهتمام الاخلاقى الكثيف كان من أهـم أسباب عظمتها .

وتقع جين أوستن على بداية طريق التقليد الروائى العظيم فى الادب الانجليزى وهؤلاء الكتاب الكبار ـ جورج اليوت ، وجيمس ، وكونراد ـ يهتمون بالشكل ويبدعون من الناحيـة التكنيكية ، ثم يتميزون بمقدرة حيوية على اكتساب الخبرات ، وبنوع من الاحترام الشديد للحياة ووزن أخلاقى ملحوظ .

أما د. هـ. لورنس « ١٨٨٥ ـ ١٩٣٠ » فهـو ـ فى رأى ليفيز ـ اكثر دلالة من جيمس جونس « ١٨٨٢ ـ ١٩٤١ » لان لورنس كان يكتب من أعماق خبرته الدينية مما يزيد من ابعاد علاقته بالماضى وبالحاضر ويجعله أكثر تحكما فى اللغة ويكشف عن مقدرة خلاقة فيما استحدث من ألوان الكتابة .

وقد لخص لورنس روح كتاباته فى قوله فى أحد خطاباته : « يجب علينا التحدث عن الحياة والنمو وسط هـذا الدمار والانحلال » ، وهذه الروح الاصيلة تحير قراءه ، ولكنها تضفى على رواياته دلالة الفن العبقرى (٢) .

ويتساءل ليفيز ان كان هناك روائى عظيم لا يكشف اهتمامه بالشكل من احساس بالمسئولية تجاه النزعات الانسانية ، تلك

(١) كانت جين أوستن موضوعا لسلسلة من المقالات كتبتها زوجة ليفيز ـ ك.د.ليفيز ـ فى مجلة « التفحص » .

(٢) خص ليفيز لورنس بكتاب كامل بعنوان « د.هـ. لورنس الروائى » «١٩٥٥» .

النزعات التى تتضمن التعاطف والتمييز الاخلاقى وقيمـــا انسانية نسبية .

ولكى يوضح المؤلف طبيعة اهتمامات جورج اليوت الاخلاقية يقارنها باثنين من كتاب الرواية ينتميان لنفس التراث الروائى العظيم . فكونراد يهتم دائما بالشكل ، والمواقف والاشـخاص فى رواياته « من الممكن رؤيتها » . وقد تتلمذ على أيدى العظام من كتاب القصة الفرنسيين . كما ينتمى لهذا التقليد الروائى الذى يمثله فلوبير ، لكن كونراد يفوق فلوبير بقدر الاتســـاع والعمق فى اهتماماته بالانسانية وكثافة انشـغاله بالمســائل الاخلاقية . وان المتذوق للشكل فى روايات كونراد لابد أن يواجه هذه المشاكل التى يثيرها الكاتب :

ما هى القيم التى يعيش بها الناس ؟ وبأى قيم يستطيـع الناس العيش ؟ فهذه هى الأسئلة التى تبث الحياة فى موضوعاته حيث يعرض شكل رواياته مجموعة من المواقف الانسانية عرضا ملموسا يكشف عن دلالة كل من هذه المواقف فى علاقته بنظرة شاملة عن الحياة الانسانية .

والخيال فى قصصه درامى وأخــلاقى فى نفس الوقت دائم التقييم والحكم .

***

وقد مدح النقاد مقدرة جورج اليوت العقلية ونشاطها فى عالم الفكر المجرد ولكننا لن نجد فارقا كبيرا بين هذه المقـــدرة كما تبدو فى فنها وبين مقدرة كونراد العقلية ، ففلسفتها ليست أكبر من فلسفته ، وهو رجل ذو ذكاء عظيم يتضمن تصويره للحياة كثيرا من التحليل والتفكير المتسق . بل ان كونراد كفنان اعظم منها لانه يحول اهتماماته التى يضمنها اعماله الى فن اكثر كمالا ، وهذا لا يعنى أن روايات جورج اليوت تتضمن عناصر عقلية او أفكارا مجردة فما نعترض عليه هو عــكس الجفاف، فنحن نلاحظ عنصرا انفعاليا ونشعر أحيانا باحتياجات المؤلفة الشخصية فى روايات جورج اليوت . أما كونراد فنحس بوجوده فى رواياته ككل مركب غير شخصى ، كما تعتمد حيوية فن جين أوستن على اهتمام أخلاقى يستمد حدته وكثافتـه من ضغط الحاجة الشخصية بدون أن نشعر بهذا العنصر الانفعالى او هذا الحضور المباشر للكاتبة بالقدر الذى نجده فى اجزاء من أعمال جورج اليوت .

وقد استمدت جورج اليوت من بيئتها الانجيلية نظرة احترام كبير للحياة والجدية العميقة أساس الذكاء الحق كما استمدت اهتماما بالطبيعة الانسانية يكمن وراء عظمتها الروائيـــة واتخذت موضوعا لها العلاقات الشخصية بين افــراد ذوى حساسية عالية وتفكير ممتاز وكشفت فى تصويرها لهــذه الشخصيات عن بصيرة سيكلوجية وأخلاقية رائعة .

ونلمس لدى كونراد دقة نظرتها الاخلاقية للاشياء ، ولكنه لكى تتمشى رؤياه مع المجتمع الذى يصوره فى رواياته ويعتبر تسجيله للشعور الانسانى المسرف فى التحضر من خــير ما أبدع الخيال الانسانى اضاف شيئا لا يستطيع اضافتــه الا عبقرى . لقد خلق حساسية متحضرة مثالية وانسانية تستطيع التخاطب بأدق التلميحات وبالتغيير البسيط فى العبارات ، وأى اختلاف بسيط فى الظلال قد يتضمن نظرة اخلاقية مركبة كما قد تشير استجابة ادراكية الى تقييم او اختيار هام .

***

وان كانت المشكلة التى تواجهها جين اوستن فى كتاباتهـــا تتصل بتحقيق التوازن بين مطالب فرد حساس غيــر عادى ومطالب مجتمع ناضج مستقر له مستوياته ومقدساته الخاصة، فاهتمامات هنرى جيمس تختلف عن هذا كل الاختلاف . فقد ولد جيمس فى نيويورك فى زمن حافظ فيه مجتمع هذه المدينة على تقاليد اوربية مهذبة ناضجة الا أن صفوة المثقفين فى هذا المجتمع أحسوا احساسا عميقا بثقافة نيو انجلنــد المتميزة المختلفة تمام الاختلاف عن حضارة نيويورك مما شجع ولاريب على اتخاذ موقف نقدى متحرر من الالتزام بثقافة واحـدة أو عرف واحد . ثم كانت زيارة جيمس لاوربا فى شبابه ثم استقراره أخيرا فى انجلترا . فكان من الطبيعى ان تولد هذه الظروف ميلا للمقارنة فى عقل عبقرى وتفكيرا عميقا مستمرا فى طبيعة المجتمع المتحضر وامكانية تخيل حضارة افضل مما وجــده جيمس فى الواقع .

ويقول ليفيز عندما يشير الى عمق هذا التفكير ان هنرى جيمس « شاعر ـ روائى » اى أن الاهتمامات المتحكمة فى فنه والمسيطرة عليه تشغل أعمق ما فيه وتخاطب أعمق ما فينا .

وتكشف نزعة هنرى جيمس الرمزية عن هذه الصفة فى فنه ولكن ليست هناك حاجة بنا لتوكيد هذه النزعة لان اهتمام جيمس الدائم والعميق بالحقائق الروحية لا يستحق اســم الرمزية فقط بل يمتد الى معالجته للشخصيات والحــوادث والحوار والحبكة القصصية حتى أنه عندما يقدم رواية سلوكية يقدم شيئا اكثر من ذلك ، يقدم شعرا .

لقد وضع هنرى جيمس اصبعه على نقطة الضعف فى «مدام بوفارى » ، وهى هذا الاختلاف بين الكثافة التكنيكيــة او الجمالية من جانب ، وفقر الموضوع من الناحية الانسانيــة والاخلاقية .

والمشكلة التى يواجهها جيمس فى رواياته هى تبرير لعاطفة اخلاقية اكتسبها أثناء حياته فى أمريكا داخل نطاق مجتمــع غالى فى الحضارة .

ولابد ان نؤكد ـ عندما نصل الى كونراد ـ انه من اصل بولندى وانه كان يتقن الفرنسية بدرجة تجعل ليفيز يقول انه كثيرا ما عجب كيف اختار كونراد الانجليزية لغة لقصصه وهو الذى تتلمذ على كتاب فرنسا ، الى أن أجابه احدهم بأن الموضوعات التى اختارها كونراد تتطلب النشاط الدرامى والصفات الملموسة والحديثة التى تتفوق الانجليزية فى التعبير عنها .

وكان كونراد بحارا لكن البحر شىء عــرضى فى رواياته لان الخدمة البحرية حقيقة روحية ورمز روحى يتحكم فى رواياته ويبث الحياة فيها .

ولسنا فى حاجة الى الاشارة الى كاتب بالذات نرجع اليــه بالتأثير على فن كونراد كى ينسق تطور التقليــد القصصى الانجليزى ، بل يكفى قولنا أن كونراد جزء هام فى التقليــد وينتمى اليه بكل ما فى هذا من معنى . الا أننا نستطيع ان نخص بالذكر تشارلز ديكنز « ١٨١٢ ـ ١٨٧٠ » فربمـا كان له تأثير فعال فى تطوير هذا النشاط التسجيلى والبـصرى الذى نجده فى روايات كونراد كما اثر ديكنز على اســتخدام كونراد للميلودراما او ما كان يصبح ميلودراما لو كتبتـه يد ديكنز لان لكونراد جدية عميقة ولرواياته دلالة شاملة فهو احد العباقرة الخلاقين الذين احسوا بعصرهم وبالتغير فى المنـاخ الروحى . ويسير اهتمامه بالخدمة البحرية كانتصار بنـاء للروح الانسانية جنبا الى جنب مع احساسه العميق باعتماد كل الصفات الانسانية وصحتنا العقلية واحساسا بوجــود عالم عادى خارجى على تعاون خلاق مشابه لهذه الخدمة فى البحر .

وهكذا تصبح المسافة بينه وبين جين اوســتن التى كان اهتمامها مضادا لما اهتم به ، أى مضاد لمشكلة انقاذ الفرد الحساس من عزلته .

ويكفى ان نمثل على فن كونراد بالاشارة الى روايته القصيرة « قلب الظلمات » (١) «١٩٠٢ » حيث يخلق الجـو الغريب المشئوم بطريق تراكم « المعادلات الموضوعية » اى بالتسجيل الواضح للمرئيات والحوادث كما يقصها شــخص رئيسى فى

(١) انظر الترجمة العربية لهذه الرواية فى مجموعة الالف كتاب ـ ترجمة السيدة هدى حبيشة .

الرواية ، وبتسجيل الاتصالات بين الافراد . ويبدو الطمع والغباء والقذارة الاخلاقية كتصرفات مجنونة معكوسة على السر العريض القاسي للبيئة المحيطة التي تخاطب حواسنا . ولكننا نحس ان هذا الجنون امر عادي ويعبر كونراد عن هذا التضاد بالعثور على كتاب عن البحرية رمز التقاليد والعقل والاخلاق في قلب افريقيا الاسود .

ولا نستطيع القول ان تعليق الكاتب مضمن تماما لكننا نحس مع ذلك انه لا يمكننا فصل هذا التعليق عما يجرى في الرواية لانه يتولد من التغيرات في لهجة tone الكاتب بالرغم من كونه مفروضا من الخارج على مواضع اخرى من « قلب الظلمات » .

ويختتم ليفيز كتابه بتعليق على رواية « أوقات عصيبة » لتشارلز ديكنز . وقد يكون ديكنز اكثر الروائيين الانجليز رواجا وشهرة وشعبية لدى الجمهور ، الا ان ليفيز لا يعتبر أعماله ، باستثناء « أوقات عصيبة » ، احجارا في بناء التقليد العظيم للرواية لان ديكنز لا يكشف عن مسئولية الفنان الخالق العميقة بل عن قدرته الفائقة على التسلية والامتاع ، فالعقل الناضج لا يجد في اعماله جدية غير عادية او مستمرة . لكن هناك عملا واحدا استطاع فيه ديكنز ان يتحكم في عبقريته الخالقة والمتميزة ، فأنتج أثرا ذا دلالة كلية يحتفظ فيه بجدية مستمرة .

وان كانت « أوقات عصيبة » اقل حجما من اعمال ديكنز الاخرى فهي لا تسمح نتيجة لذلك بالتكرار والتلكؤ في البناء وهما الصفتان اللتان نلمسهما في اعماله الاخرى .

ويعرف ليفيز القصة الاخلاقية ان في هدفها اصرارا خاصا يجعل للاشخاص والحوادث وغيرها من عناصر القصة دلالة غاية في الوضوح . ويبدو الغرض واضحا في اصرار في بداية « أوقات عصيبة » لكن هذا الغرض واضح دوما في أعمال ديكنز دون ان يشير الى دلالة شاملة تجعل من الرواية كلا متسقا . ولقد كان عدم توقع النقاد لاكتشاف انسان كلي في روايات ديكنز سببا في افتراض ان القارئات التهكمية في الفصلين الاولين من « أوقات عصيبة » ما هي الا خليط من الميلودراما والفكاهة واستدرار الشفقة التي نجدها دائما في رواياته ، ونحن نجد هذه العناصر بوفرة أكثر في رواياته الاخرى . لكن ليفيز يقول ان حيوية ديكنز باشكالها المختلفة موجـودة في « أوقات عصيبة » ولكنها تحررت من الحشو وسيطر عليها ايحاء عميق .

وهذا الايحاء هو السبب في عنوان الرواية «أوقات عصيبة» فنقد ديكنز للعالم الذي عاش فيه عرضي في العادة كان يعالج احدى المساوىء الاجتماعية معالجة غاضبة في زحمة حوادثه وشخصياته . لكنه يكشف للمرة الاولى والاخيرة في « أوقات عصيبة » عن رؤيا شاملة فيرى الفلسفة القاسية التي تكونها اشخاص تجردوا من الصفات الانسانية وراء مساوىء الحضارة الانجليزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ويبدو من هذا العرض ان الكتاب العظام في رأى ليفيز هم المعبرون عن انتصار « الحياة » على أعدائها . خداع النفس ، التقاليد الجامدة والشكوك الهدامة . وهذا الانتصار متصل دوما بمعرفة النفس « نفس الكاتب او شخصياته » تتأتى عن معرفة للعوامل المشتركة في العلاقات الانسانية . وهذا الفهم للنفس بدوره هو الوسيلة الرئيسية لتوليد للحياة يجده القارىء متجاوبا مع حقائق الحياة كما يعرفها ومحتويا على تمييز اخلاقي بين القوى والاختيارات التي يقابلها الانسان .

وهكذا يمهد كتاب « التقليد العظيم » لكتاب ليفيز عن « د. هـ. لورنس الروائي » فموضوعه الرئيسي هو ان المعرفة ادب في الوقت نفسه ، فهو يدرس التاريخ من خلال دراسته الاخلاقية للنفس تتمثل في القدرة على التعبير باعمالنا عن قيم متطورة .

وديع كيرلس

جورج برنارد شو، رجل القرن
ارشيبالد هندرسون

ARCHIBALD HENDERSON
George Bernad Shaw, Man of The Century

اصدر هندرسون استاذ الرياضيات بجامعة شمال كارولينا بامريكا كتابه الثالث عن حياة برنارد شو سنة ١٩٥٦ بمناسبة مرور قرن على ميلاد الكاتب المسرحي الكبير ، ولاختيار شو لهندرسون كاتبا رسميا لسيرته ملابسات طريفة يوردها هندرسون في مقدمة الكتاب .

ففي ٢٤ فبراير سنة ١٩٠٣ قبل هندرسون بعد الحاح دعوة لحضور مسرحية « لن يمكنك التنبؤ » لكاتب مغمور اسمه برنارد شو . ويقول هندرسون انه خرج من المسرح وقد ايقن دون ان يخالجه ادنى شك انه اكتشف عبقرية جديدة . وقد دفعه اعجابه بشو ان يقرا كل ما كتب من نقد فني ومقالات في الاشتراكية الغابية والاقتصاد ، فضلا عن رواياته ومسرحياته . وفي سنة ١٩٠٤ زين حماس الشباب لهندرسون أن يكتب لشو مقترحا ان يكتب عنه كتيبا يشمل سيرته وتفسيرا لما كتب من روايات ومسرحيات . ولكن شو رد عليه مقترحا عملا كبيرا متشعبا يعطي بالتفصيل الظروف والملابسات التي كونت شخصيته وافكاره .

ويشير شو في خطابه الى الجرائد والمجلات التي تحتوي على مقالاته التي كتبها في شبابه كناقد للصور والموسيقى والدراما ويلفت نظر هندرسون الى اهمية مقالاته الاقتصادية والسياسية . وكان مما قاله :

« أن مسرحيتي الاولى « بيوت الارامل » وكذلك « مهنة مسز وارن » توحيان بأن كاتبهما اقتصادى اشتراكي ، في الواقع لعبت دراساتي الاقتصادية في مسرحياتي نفس الدور الهام الذي لعبته الدراية بعلم التشريح في أعمال مايكل انجلو ... ان مسرحيتي « الرجل والرجل المثالي » تبدو كأنها كتبت في جو من الفن الخالص . في الواقع كانت تتبع الصبحيات التي كنت أكتبها منها أمسيات أقضيها بين جدران قاعة اجتماعات مجلس لندن البلدي أناقش مشاكل المجاري والرصف، والانارة والضرائب ومرتبات الموظفين .. الخ » .

وبعد هذا الخطاب بأيام ارسل شو لهندرسون بطاقة هذا نصها :

« كنت آمل أن أرسل لك خطابا ببريد اليوم ولكني لم أنته بعد من كتابته اذ لم أصل الى أبعد من صفحة ٤١ فيه . وحين يصلك هذا الخطاب سيقتطع الكثير من وقتك . على كل حال اذا قدر لعملنا أن يخرج الى حيز التنفيذ فلابد أن يكون متقنا اتقانا تاما . هل لديك صورة لنفسك ؟ اني أتوق لرؤيتك وبما أن ذلك متعذر فصورتك ستكفيني » .

وبعد لاى تمكنت زوجة هندرسون من اختيار الصورة الاقل ايذاء للنظر ، وارسلها لشو معتقدا انه قد دق المسمار الاخير في نعش آماله ولكن كم كانت دهشته حين تلقى من شو خطابا طويلا في حوالى الف وخمسمائة كلمة (١) يعهد اليه فيه بعمل السيرة ويسدى اليه النصح فيما يجب ان يتجنبه وما يجب ان يبرزه . ومما جاء بالخطاب شكر شو لهندرسون لارساله صورته قائلا : « يبدو منها أنك الرجل الصالح لهذا العمل » وقد عرف هندرسون سر الصورة بعد ذلك بعدة سنوات حين خرجت الجرائد اللندنية غداة زيارته لشو في انجلترا وعلى صفحاتها عناوين كبيرة : « شو يقابل كاتب سيرته في محطة سانت بانكراس ويعلن ان السيرة ستكون عمـلا جبارا وان

(١) بيع هذا الخطاب بـ ٢٤٠٠ دولار في مزاد في نيويورك في ٦ يناير ١٩٣٣ ضمن مجموعة هندرسون لمخلفات شو .

الشخص الذى يقوم على كتابة تاريخ حياته لابد وأن يتسم بالتهور » . والظاهر أن صورة هندرسون أقنعت شو بأنه الكاتب المتهور الذى يصلح لكتابة سيرته .

وقد رفض شو فى خطابه الطويل اقتراح هندرسون كتابة كتيب تحليلى لحياته وأعماله وأصر على تاريخ مفصل دقيق على أساس أن البحث فيما وراء حياة شو نفسه سيفيد العالم اذ أنه سيكون بمثابة مشجب تعلق عليه دراسة مستفيضة لكل حركات النصف الثانى من القرن التاسع عشر التى شارك فيها وتأثر بها وخصوصا الحركة الاشتراكية فى السياسة والأخلاق والاجتماع ، الثورة على مادية ماركس وعلى مادية دارون التى حمل لواءها صمويل بتلر ، والحركة الفاجنرية فى الموسيقى ، والحركة اللارومانسية « المشتملة على ما يسمى بالواقعية والطبيعية والتأثيرية » فى الادب والفن .

وقد أخذ هندرسون بتوجيهات شو وأصدر كتابه الاول « جورج برنارد شو : حياته وأعماله » سنة ١٩١١ مشتملا على وصف تفصيلى لحياة شو الاولى وانطباعاته عند هجرته الى لندن وتأثره بالحركات المختلفة والدور الذى لعبه فيها وبدء اشتغاله بالادب وملابسات كتابة واخراج وتمثيل كل من مسرحياته . وفى سنة ١٩٣٢ أعاد هندرسون كتابة السيرة مضيفا اليها كل ما وصل اليه من معلومات ومستندات عن حياة شو ومؤلفاته كما أضاف معلومات عن حياته وأعماله فى الفترة بين سنة ١٩١١ وسنة ١٩٣٢ . وقد راجع شو وصحح الكتابين بدقة متناهية حتى أنه قيل ان سيرة سنة ١٩٣٢ المسماة : « برنارد شو : النبى المرح » أحسن سيرة كتبت وصاحبها على قيد الحياة .

وفى سنة ١٩٥٦ أصدر هندرسون سيرته الثالثة : « جورج برنارد شو : رجل القرن » فى حوالى الف صفحة تضم تفاصيل حياة شو حتى مماته .

والكتاب مقسم الى عشرة أجزاء عدا بعض الاضافات . ويشمل الجزء الاول حياة شو الاولى فى ايرلندة ولندن وهى لا تخرج فى جملتها عما جاء فى السيرتين السابقتين وتعتمد اعتمادا كبيرا على روايات شو عن نفسه وعن والدته واخوته وما كتبه فى هذا الموضوع فى مقال طويل فى مجلة Our candid friend بعنوان « من أنا وماذا أعتقد » الذى ضمنه كتابه « ست عشرة صورة شخصية » الذى أصدره فى أواخر حياته . والجزء الثانى يبحث فى الاتجاهات الادبية التى تأثر بها شو والظروف التى صاحبت كتابته لرواياته الخمس التى لم تجد لها ناشرا .

ويشرح الجزء الثالث الدور الذى لعبه شو فى الحركة الاشتراكية الفابية وعلاقته بموريس وولز ورأيه فى هنرى جورج وكارل ماركس .

والجزء الرابع يبحث فى علاقة شو بسدنى وبياتريس ويب وكانا أبرز شخصيات الجمعية الفابية . ولعل أقيم ما استحدثه هندرسون فى سيرته الثالثة هو مجموعة المراسلات الكبيرة المتبادلة بين شو وويب وزوجته وهى تلقى ضوءا قويا على نشوء الاشتراكية الفابية وتطورها حتى انتهت بتأسيس حزب العمال البريطانى .

أما الجزء الخامس فيبين فيه هندرسون تأثير الكاتب النرويجى هنريك ابسن على شو وبداية اشتغال شو بكتابة المسرحيات ويفرد فصلا كبيرا يورد فيه كل المستندات التى صاحبت منع الرقابة تمثيل « مهنة مسز وارن » ومحاولات شو للحد من سلطة الرقيب على المسرحيات . ويبين الجزء السادس كيف واتى النجاح شو فى أمريكا أولا ثم فى أوربا واخيرا فى انجلترا . ثم يفرد هندرسون الجزء السابع لمناقشة مسرحيات شو مناقشة ادبية .

وفى الواقع بالرغم من نجاح هندرسون فى تضمين كتابه كل شاردة وواردة عن شو يفشل استاذ الرياضيات حين يتصدى لتناول أعماله الادبية بالنقد . فتتسم آراؤه فى هذا الجزء بالسطحية وتبين عدم درايته دراية كافية بأصول النقد المسرحى وعدم استساغته لفن شو . فهو مثلا ينتقد شو لكتابته مؤخرة « لسانت جون » ، وبالرغم من أنه يورد كل ما قاله شو دفاعا عن المؤخرة والشرح الذى كتبه شو فى البرنامج الذى كان يوزع فى دار التمثيل عند عرض المسرحية الا أنه يصر على رأيه دون دعمه بالاسانيد التى تؤيده . كذلك يخطئه التوفيق فى تحليله لكثير من شخصيات شو مما يدل على عدم فهمه للتكوين الدرامى لمسرحياته واعتبارها معادلات رياضية يمثل كل شخصية فيها حدا محدد المعالم من نظريات وآراء شو فى السياسة والاقتصاد والاخلاق والعلاقات الانسانية .

ويضمن هندرسون الثلاثة أجزاء الاخيرة كل ما وقعت عليه يداه من معلومات ومستندات عن شو .وهى كلها معلومات زيدت فى السيرة الاخيرة . وبالرغم من أن هندرسون باحث مجتهد لم يأل جهدا فى جمع المعلومات الا أن حماسه دفعه الى ملء هذه الاجزاء حينما اتفق مما يفقد الكتاب فى ثلثه الاخير وحدة الشكل التى يتميز بها كتاب سنة ١٩٣٢ .

فنجد مثلا أن الجزء الثامن المسمى « طريقة شو فى كتابة المسرحية » يشتمل على فصل عن طريقة شو فى الاخراج المسرحى يعقبه فصل عن هجوم شو على شكسبير وينتهى بفصلين يعقد هندرسون فى أحدهما مقارنة بين شو وشكسبير وفى الآخر مقارنة بينه وبين بنيان وديكنز وموليير .

أما الجزء التاسع فيتكلم فيه هندرسون عن نظرية قوة الحياة . ثم عن علاقات شو بأصدقائه ويفرد فصلا عن علاقة شو بمسز باتريك كامبل ثم يتكلم عن شخصية شو ويقص الكثير من الملح والنوادر المنسوبة اليه .

والجزء العاشر المسمى نهاية البداية يتحدث فيه هندرسون عن الاثر الذى خلفه شو بعد مماته .

ويضيف هندرسون عددا من الاضافات لعل أهمها هو مسرحيات شو حول العالم » يسجل فيه وأين ومتى مثلت مسرحياته فى بلاد مختلفة ويحوى هذا الفصل نبذة عن شو فى مصر . ومن الطريف أنه حتى كتابة الكتاب لم تكن قد ترجمت الى العربية من مسرحيات شو الا « تلميذ الشيطان » التى مثلتها الفرقة القومية بالعربية فى ٨ ابريل سنة ١٩٣٩ . وقد توالت الفرق الاجنبية على مصر ومثلت الكثير من مسرحيات شو بالانجليزية فمثلت « بيجماليون » سنة ١٩٢٨ و « الاسلحة والرجل » سنة ١٩٣٠ و « سانت جون » و « كانديدا » سنة ١٩٣١ و « بيجماليون » مرة أخرى سنة ١٩٣٣ و « منزل كسيرى القلوب » فى مارس سنة ١٩٢٦ و « الانسان والانسان المثالى » فى فبراير سنة ١٩٣٩ . وقد قدمت سيبيل وثورنديك أول من مثلت شخصية جان دارك فى مسرحية شو مع زوجها لويس كاسون مسرحية « سانت جون » فى مارس سنة ١٩٣٢ على مسرح دار الاوبرا .

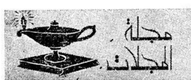
ويذكر هندرسون أن جريدة الجهاد الوفدية هاجمت بشدة مجلس الوزراء القائم برياسة صدقى باشا لسماحه لدار الاوبرا بالقاهرة بتقديم مسرحية « سانت جون » التى ادعت الجريدة أنها تحوى أقوالا تمس بشخصية الرسول .

وقد أصدرت وزارة المعارف فى ذاك الوقت بيانا للصحافة قالت فيه أنها اشترطت لتمثيل المسرحية حذف أجزاء من النص قد تفسر على أنها تمس بمعتقدات المسلمين والمسيحيين . واضافت ان الجهاد بنت حكمها على نص المسرحية الأصلى الذى به أقوال لم يتفوه بها الممثلون اطلاقا .

ويذكر هندرسون أن فريق التمثيل بالجامعة الامريكية وكله من المصريين قدم بالانجليزية فى قاعة ايوارت « الاسلحة والرجل » سنة ١٩٤٢ و « لن يمكنك التنبؤ » سنة ١٩٥٠ .

والكتاب غنى بمادته يحوى كل ما هو هام وشيق فى حياة شو وفى الجو السياسى والاقتصادى والادبى الذى نما وتطور فيه . وهو ضرورى لدارس شو اذ أن مجموعة المستندات والمراسلات التى يحتويها لا غنى عنها لفهم شخصيته وأعماله .

جرجس فؤاد الرشيدى





يقدمها : **حسن كامل الصيرفي**

المعرفة (دمشق)

ويصدر عدد يولية (تموز) من هذه المجلة وقد تصدر القسم الاول منه وهو **قسم العلوم والبحوث الاجتماعية** مقال ترجمه صحفى وأديب كبير من أدباء العرب الذين هاجروا الى البرازيل وحفظ بين جوانحه **أملا عريضا** فى نشر آداب لغته العربية **فانشأ مجلة « الشرق »** التى كانت منبرا لاقلام طائفة كبيرة من أدباء العرب فى البرازيل ، هو الأستاذ موسى كريم . أما كاتب المقال فهو المؤرخ البرازيلى **جلبرتو فريدى** الذى يعد من أقطاب المؤرخين فى أمريكا الجنوبية ، وأما المقال الذى ترجمه الاستاذ كريم فعنوانه « **أثر الحضارة العربية فى البرازيل** » وهو فصل من كتاب « **أصولنا وأجدادنا** » الذى وضعه هذا المؤرخ وهو فى طليعة الذين يؤمنون بأن مدينة البرازيل ورقى شئونها الاقتصادية انما هو من عمل العرب وأحفادهم ، فهو يستهل هذا الفصل بأن البرتغاليين ازدادوا **تمرسا بالنظافة والأخلاق تحت حكم العرب ، ولم يبطل التأثير العربى فى توجيههم وتدريبهم حتى بعد أن اصبحوا ارقاء بسبب انصرافهم الى العمل والكفاح . وكأن العبودية التى سامها ايامهم المسيحيون زادتهم همة واقداما ، وحملت مستعبديهم على اكبارهم والاحتذاء بهم واستحداث أساليبهم فى الاصقاع الأمريكية الاستوائية التى اكتشفوها واستعمروها فيما بعد . ويقول** انه لولا اعتماد البرتغاليين فى مستعمراتهم الزراعية **على خبرة العرب لكان نصيبهم فى أمريكا الاخفاق التام .**

ومن مقالات هذا القسم مقال عنوانه « **صور من تاريخ الثقافة والاستعمار فى أفريقيا** » بقلم **نعيم قداح** ، ذكر أن مصادر بحثه هذا مجلة « **المجلة** » قدمها بجزء منقول من كلمة

[illegible]
العلم والثقافة القدر الذى يرى أنه يخلق منا آلات ترتبط مصالحها بعجلة الاستعمار .

ويستهل **قسم الآداب** فى هذا العدد بتعريب قام به **الدكتور ابراهيم الكيلانى** للبحث الذى قدمه **الأستاذ الدكتور طه حسين** بالفرنسية الى منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بعنوان (**الأديب فى المجتمع الحديث** » قال فيه ان بعض المفكرين قد ادركوا قبل وقوع مشكلة دانزيغ ان القرن العشرين ليس عصر الآلة ، ومن ثم عصر المادية فحسب، بل هو عصر الشك الميتافيزيائى ، ولذلك اهتم الأدباء ومفكرو القارات الخمس منذ أعوام خلت بمصير الأدب ، فدعت مؤسسة التعاون الفكرى الى عقد مداولات فى صيف سنة ١٩٣٧ وكان موضوعها « مصير الآداب المقبل » .

ثم قال : **وقد رأينا منذ سنة ١٩٣٧ أى قبل سنتين من حدوث الحرب العالمية الثانية التى كابدنا ويلاتها ان المشكلة المعقدة قد طرحت أثناء جلسات مؤسسة التعاون الفكرى . فكيف يوفق الكاتب** بين **واجباته الاخلاقية** وحاجاته**الحيوية ؟ وكيف** يتمكن الأديب من **صنع أثر حر شريف دون ان يعرض وسائل عيشه** للريبة ؟ أو **بعبارة موجزة : كيف نصل بين ما هو كائن فى** مجال الفكر وبين **ما له علاقة بالمادة ؟ وبعد أن ذكر أن الأدب فى الماضى** كان **له حماة** ولكن أمثال هؤلاء الحماة قليلون الآن ، وان الأديب متروك لنفسه يحمل عبء البحث عن قوته ، ومن ثم **فهو** مجبر **على توزيع وقته وعمله بين فعالية ربحية تعصمه من** الموت **جوعا وبين فعالية مجردة من النفع** تحدث عن المهنة الثانية فقال **ان أولى مزايا المهنة الثانية انها توفر للاديب حرية مطلقة التى هى فى النهاية شرط أساسى لصيانة مواهبه وعدم تدبير كفاءاته .** ثم قال **ان النقد الموجه ، بصورة عامة ، الى المهنة الثانية هو انها تصرف الأديب او الفنان عن أداء رسالته الحقيقية القدسية ، ولا اخال هذا القول صحيحا اذ ليس ثمة مثال واحد كما أعلم عن رجل اصيب بهوى أو جنون الكتابة لم يحاول ، ان عاجلا أو آجلا ، وبصورة او أخرى ، اشباع هذا الميل واتمام مصيره الأدبى . ولم يدر بخلدى ان المهنة الثانية منعت أديبا عن قول ما يريد أن يقوله ، او انها تفجر موهبة ذاتية ، أو حالت دون تفتح عبقرية من العبقريات ، أو عوقت أو كبحت أو أوقفت نتاجا فكريا ما .**

* * *

ثم تحدث عن دور الأديب الاجتماعى فقال ان الأديب كان **قبل عصرنا الذى يظن انه اخترع كل شىء ظاهرة اجتماعية طبيعية ، ففى لحظة من حياة مجتمع ما شرع الشاعر فى الغناء فاستمع اليه الاخرون ، ثم احبوا أغنيته فارادوا سماعها من جديد ، وسر هو أيضا باستماعهم اليه فكفاهم مؤونة طلب الغناء، فنشأت علاقة بين هذا الرجل والجماعة المحيطين به اتخذت شكل مؤسسة اجتماعية ، فكان واجبه هو أن يغنى أو يتكلم ،**

وواجب الجماعة أن يستمعوا اليه .. ولا شك أنه استمدموضوع كلامه الموجه اليهم من الحياة التى كان يراها حوله ، واذن فهم سعداء فى أن تنعكس ذواتهم فيه وفى كلامه واغانيه ، فهو بمثابة مرآة لهم . واستعاض الشاعر بعد زمن مديد عن الغناء بالكتابة واستعاض المجتمع عن الاستماع بالقراءة ، فأصبحت الكتابة من الضرورة الى حد أنه لم يعد يستطيع أحد الاستغناء عنها ، وأصبح الشعراء والأدباء والخطباء قادة بيئاتهم الروحيين ، حتى اذا نشأت متاعب ما لجأ الناس اليهم طالبين حلولا لها .

وانتهى الى أن من الواجبات على الأديب اثبات الأمانة ، لان الأمانة تحمله على ان يكون شريفا تجاه نفسه وتجاه غيره ، فهى تفرض عليه الزاما غير قابل للنقض يرفض بموجبه كل تدخل أجنبى فى مثله الأعلى الأدبى والفنى ، كما انها تجعله فى الوقت ذاته عديم المبالاة بالوعد والوعيد ، ولن تألوا الأمانة فى اقناعه بان لا حسيب عليه الا الحقيقة ، والحقيقة وحدها . ثم ذكر واجب المجتمع نحو الأديب فقال : ومن البدهى ان يكون من واجب المجتمع ، فى مجتمع منظم شبه مثالى ، أن يجعل الأديب فى معزل عن الخوف والضراعة .

* * *

وثمة مقال بقلم **الدكتور زكى المحاسنى** قدم فيه صورة من تاريخ ادبنا الحديث ، وهذه الصورة **أحمد شاكر الكرمى صاحب جريدة (الميزان)** فيقول ان الدارس لأدب هذا الناقد يستطيع ان يرد نزعاته الفنية والروحية الى الأدب الانكليزى فى القرن الثامن عشر واوائل عصرنا الحديث اذ يرى لوامع فكره فى معرفة الحياة الشـــاعرة كقبس من ميلتون الأعمى وشاترتون الذى اغتبط فى سن الشباب وكان أصغر شاعر مات ويتلمس الدارس روائع الفلسفة عنده فى مطالع سبنسر . أما غوصه على الأدب القديم الغربى فلقد كان موعده فيه لــدى شكسبير وبيرون . وكان فى أدبه عفيفا ، فلم تؤثر فيه موارد أوسكار ويلد الا قليلا حين ترجم له (الوردة الحمراء) وكان يعد فى أدبه الانكليزى وحيدا وسط الأدب الفرنسى الذى أخذ فى عهده يسم طوابعه فى لبنان وسورية فى التعليم والثقافة ، فكان أول أستاذ اتخذ منبر الصحافة ليطلع على الناس بنوافح أدب غربى من ذلك الصوب الجديد .

***

ثم مسرحية فى ستة مشـــــاهد كتبها الشاعر الثائر المبدع خليل الهنداوى وعنوانها ((**درة قرطبة**)) وهى الشاعرة ولادة بنت الخليفة المستكفى صاحبة الشاعر الوزير ابن زيدون وملهمته .

الآداب (بيروت)

يستهل **الدكتور سهيل ادريس** هذا العدد بمقال كتبه عن ((**أزمة المثقف العربى**)) الذى يعيش فى هذه الفترة الدقيقة من تاريخنا الحديث وضعا نفسيا مأزوما لا مبالغة فى نعته بالتمزق . ثم يقول ان هذا المثقف لا يملك الا ان يتمزق روحا ويدمى قلبا حين يرى شبح التهديم والخراب يرفرف فوق ميثاق الوحدة ،بعد الخلاف العنيف الذى ذرقرنه بين القيادات الثورية الكبرى فى الوطن العربى ، فقد كان هذا المثقف ينتظر ان يتم تحرير أجزاء الوطن التى لـم تتحرر بعـد ، ليصبح لقاء القيادات الثورية ممكنا ، وليتحقق أمل الشعب العربى فى الوحدة .. ثم يقول بعد ذلك ان الأمر سينتهى بهذا المثقف فى هذه الأزمة العنيفة التى تمزقه خوفا على ضياع الوحدة الى ان يتخذ موقفا شبيها بموقف أى مواطن عربى بسيط : انه يريد أن تتحقق الوحدة التى ينتظرها ، والتى وعد بها فى ميثاق القاهرة ، يريدها أن تتحقق قبل كل شىء ، ولا يريد ان يصغى بعد الى ما يقال هنا وهناك . واذا آن أوان تنفيذها ولم تنفذ ، فانه سيدين كل فريق نكث عهد الوحدة ، أو خالف روح ميثاق القـاهرة .

ثم يختم مقاله بهذه العبارة : ((وليس أمام القيادات الثورية اذا كانت منبثقة حقا عن الشعب ، الا أن تستجيب لنـداء الوحدة . أما الخلافات فستحل فى قلب الوحدة ، ولا خوف بعد من نكسة انفصال جديدة لأن وعى الشعب العربى الذى زادته النكسات تصلبا وعمقا ، سيعرف أن يحافظ على مكاسبه الممهورة بالدماء والتضحيات)) .

* * *

ويتناول **الدكتور عبد العزيز عتيق** بالدرس جانبـــا من جوانب شعر أبى ماضى وهى ((**اللبنانيات من شعر أبى ماضى**)) يراها ظاهرة جديرة بالملاحظة والتسجيل . هذه الظاهرة هى شعره الذى تغنى فيه بلبنان طبيعة وشعبا ، ويراها كذلك جديرة بالدراسة والتنويه بها وتفهم بواعثها واستنباط الدروس منها وهو لا ينكر أن هناك من شعراء المهجر من نظموا شعرا فى تمجيد وطنهم الاول وتصوير تعلقهم به واشواقهم اليه ، ولكنه يقـول انه لا يظن ان احدا منهم قد شأى شاوه أو بلغ مبلغه كمـا وكيفا .

ويناقش **عبد اللطيف شرارة** كتاب الشاعرة نازك الملائكة فى قضايا ، الشعر المعاصر والحلول التى وضعتها ينتهى فيه الى أن محاولة نازك هذه من أرقى وأغنى وأزكى المحاولات النقدية التى ظهرت فى موضوع الشعر العربى ، منذ فجر النهضـة الأدبية الى اليوم ، هذا اذا لم تكن أغناها وازكاها على الاطلاق

ثم يتابع عبد الحى دياب موضوعه الذى نشره فى العدد السابق عن القبلية النقدية فى مصر ، وهو يقول أنه حين نشر مقاله السابق لم يكن يعنى وجود هذه القبلية فى مصر وحدها ، وعدم وجودها فى البلاد العربية الأخرى ، وانما كان يعنى وجودها فى البلاد العربية جمعاء على مستوى واحد من سلوكها الملتوى وانحرافها عن الجادة . ولكنه قصر الحديث فيها على مصر والحديث عن الجزء لارادة الكل سائغ فى الأدب والفكر .

ومن مقالات هذا العدد : ((**مسرح صموئيل بيكيت**)) بقلم **نعيم عطية** ، ومقال بعنوان ((**الفنان والخلق الثورى**)) بقـلم **على الحلى** ثم كلمة عن ((**المأســاة الوجودية فى ((اللص والكلاب**)) بقلم **اياد أحمد ملحم** ثم مقدمة الجزء الثالث من مذكرات **سيمون دوبوفوار** بعنوان ((**قوة الأشياء**)) وهو الكتاب الذى تقوم بترجمته الآن الى العربية السيدة **عايدة مطرجى ادريس** سكرتيرة تحرير مجلة ((الآداب)) ..

أما شعراء العدد فهم : فاروق شوشة وحسن فتح الباب وهلال ناجى وعدنان كيلانى ومصطفى خضر وحسن النجمى .

واما قصاصوه فهم : عايدة مطرجى ادريس وهانى الراهب وديزى الامير وسلوى اسماعيل عبده وأحمد الباقرى .

الأديب (بيروت)

فى العدد السابق من تلك المجلة تحدث الاستاذ **نقـولا يوسف** عن شاعرة يونانية معاصرة تعيش فى الاسكندرية هى بترونده باليولوغو ، وفى هذا العدد يتحدث عن شاعرة يونانية أخرى تجمع بينها وبين بترونده **بعض اوجه الشبه فكلتاهما شاعرتان مثقفتان ، متقاربتان فى السن ، وهما سكندريتـان يونانيتان نشأتا بالاسكندرية وقضتا بها زهرة العمـر واحبتـا العرب ومصر والاسكندرية ونظمتا القصائد المستهلمة من البيئة المصرية . هذه** الشاعرة هى **البزابيث بساراس** التى يلاحظ فى جل ما تنظم وتنشر أنها **تعيش بمشاعرها فى هذا الجو السكندرى**

العربى الذى نشأت فيه ، فهى شديدة الارتباط ببلدتها الاسكندرية بخاصة ، وبالاقليم المصرى والشرق العربى بعامة ، الى جانب بلاد اليونان التى تعدها شقيقة البلاد العربية فى التاريخ والكفاح .. وقد نظمت هذه الشاعرة قصائد عن النيل ، وحقول القطن والقصب ، والفلاح ، ورمضان ، ومريوط . كما ترجمت الى اليونانية نظما عددا من القصائد العربية القديمة والحديثة . وقد أطلعنا الأستاذ نقولا يوسف فى مقالته بأسلوب شاعرى عذب على صور من نظم هذه الشاعرة .

ومن مقالات هذا العدد : « **موسى بن نصير فى مهب العاصفة** » بقلم **محمد رجب البيومى** ثم كلمتان فى ذكرى الشاعر فوزى المعلوف بقلم وديع ديب وأخرى فى ذكرى أبيه المؤرخ عيسى اسكندر المعلوف بقلم الكاتب الاردنى يعقوب العودات المعروف فى عالم الأدب باسم البدوى الملثم . ثم مقال عن حمص فى شعر نسيب عريضه بقلم عبد المعين الملوحى . ومقال طريف عنوانه « **كاتبتان وهميتان** » اشار فيه كاتبه الأستاذ **أنور** الجندى الى حقيقة كاتبتين عرفتا فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى احداهما هى « **مريم مزهر** » صاحبة مجلة « **مرآة الحسناء** » التى صدرت بالقاهرة فى أول نوفمبر سنة ١٨٩٦ ثم أزاح سليم سركيس الستار عن حقيقتها وذكر أنه هو الذى ابتدع هذا الاسم حتى تستطيع هذه المجلة دخول الممالك العثمانية التى حرمت السلطات على مجلة « المشير » التى كان يصدرها سركيس دخول تلك البلاد . وأما الشخصية الأخرى فهى « **وسيلة محمد** » التى ترجمت كتابى « روح الاعتدال » و « غاية الانسان » ونشرتهما دار المعارف بالقاهرة فى أوائل القرن الحالى ثم كشفت مجلة « المفتاح » فى عددها الصادر فى ١٥ ديسمبر سنة ١٩١٢ الحقيقة فذكرت أن كاتب هذه المؤلفات هو حافظ نجيب وان وسيلة محمد هى زوجه . ثم ذكر ما رواه المرحوم نجيب مترى صاحب دار المعارف لمحرر « المفتاح » عن حقيقة وسيلة محمد ومحاولته ازاحة الستار عن هذا السر .

ومن شعراء هذا العدد : الدكتور زكى المحاسنى وثريا ملحس وهلال ناجى والامير صقر بن سلطان القاسمى وروحية القلينى والدكتور عبدو مسوح .

ومن قصاصيه : الدكتور محمد حاج حسين وجمال أحمد الغيطانى وميشيل سليم يمين .

العلوم (بيروت)

يفتتح العدد بمقال عنوانه « **فلسفة الفن عند افلاطون** » بقلم **مجاهد عبد المنعم مجاهد** يقول ان الفن عند أفلاطون قائم على المحاكاة .. الفن يحاكى العالم الخارجى .. وهو قد استبعد الفن من نطاق جمهوريته لأن الفن أولا تزييف للحق ، وثانيا لان الفن لما كان ينتج بالالهام فهو انتاج لا يخضع لسيطرة العقل وتحكمه . ثم قال ومن ثم يمكن استنتاج السبب فى طرد افلاطون الشعر من جمهوريته ذلك لان الشاعر ينطق بالشىء الغريب الملهم الذى لم يتدبره العقل .

ونشرت المجلة مقالا عنوانه « **الأدب بين مذهب العصبية والمذهب الطبيعى ومذهب الاباحة** » كان الأستاذ **عباس محمود العقاد** قد أرسله الى المجمع العلمى العربى بدمشق سنة١٩٢٦ حين انتخب عضوا فى هذا المجمع فنشر بمجلة المجمع فى السنة المذكورة . ونشرت مجلة « **العلوم** » فى عددها الأخير استجابة لرجاء العلامة الأمير مصطفى الشهابى رئيس المجمع العلمى العربى بدمشق فى اعادة نشر هذا المقال لأنه يرى ان أبناء الجيل الحاضر هم أحوج الى قراءته من أبناء جيله .

ومن مقالات هذا العدد : « **العالم فى مفهوم برتراندراسل** » بقلم الأستاذ **عبد اللطيف شرارة** وهو نقد لكتاب بهذا العنوان ترجمة شقيق الارناؤوط . ثم مقال آخر بقلم **الأستاذ وديع فلسطين** عنوانه « **الضاد فى كتاب البزاز** » وهو نقد لكتاب « بحوث فى القومية العربية » للدكتور عبد الرحمن البزاز الذى أصدره معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية . ثم مقال عنوانه « **صاحبة الجلالة ترفض العرش** » بقلم **الأستاذ غالى شكرى** تحدث فيه عن حقيقة التطور الذى أصابته الصحافة المصرية فقال أنها بعد ان استطاعت أن تساير النهضة الاجتماعية التى نشطت فى جميع مرافق البلاد ، **فأبدت استعدادا واضحا لتنظيم خطوطها ، وأصبحت تتبنى مفاهيمها الخاصة من خلال الأحداث السياسية الجارية انتهت الى مرحلة تهتم بالشكل واللون والمساحات والمسافات « مرحلة الفن الصحفى » الذى يجذب القرش من جيب القارىء .. وتحول « المضمون » و « الهدف » الى شىء ثانوى أو من الكماليات التى ليس هناك داع للتشبث بها** . ثم يختتم مقاله بأن المستقبل الذى يرجوه لهذه الصحافة هو **أن تصل الى المرتبة التى لا تعتبر فيه الصحافة عدد القراء المقبلين على قراءتها أكثر من اعتبارها لمدى « الاحترام » الذى يملأ قلب القارىء نحوها . فالعرش الذى تتربع عليه الصحافة ليس هو قطعا « خانة التوزيع الكبيرة » انما هو قلب القراء وعقولهم** ومدى ما يحتويها من مهابة **واجلال لهذه الصحيفة أو تلك .**

***

الفكر (تونس)

يتابع **محمد المرزوقى** فى العدد الأخير الصادر فى شهر يونية البحث فى موضوع « **الشعر الملحون** » أى الأدب الشعبى ومن مقالات هذا العدد : مقال بعنوان « **مركب النقص وأثره فى الأدب** » بقلم **الدكتور أحمد بكير محمود** ، ومقال « **الاقليمية والنقد الأدبى** » بقلم الدكتور **ابراهيم السامرائى** ، ومقال « **ماهية الحب حسب ابن حزم** » **بقلم احمد خالد** .

وفى هذا العدد اربع قصائد لجعفر ماجد ونور الدين صمود وعلى عارف وحسين سفطة ، ثم قصتان لمحمد المصمولى وفريدريك بروان عربها محسن بنحميده .

الثقافة (تونس)

ويوافينا البريد بالعدد الأول والثانى (ابريل ومايو ١٩٦٣) من هذه المجلة الجديدة التى صدرت شهرية فى تونس ويتولى تحريرها أديب تونسى معروف ، عرفته مصر وأدباؤها حين كان فى القاهرة منذ سنوات وأسعدنى بزيارة منه فى دارى هو الأستاذ أبو القاسم محمد كرو ، وهو الذى عنى بأدب الشابى ونشره . وقد استهل العدد الأول بكلمة قال فيها : **ان مجتمعنا يمارس حياته الاقتصادية والاجتماعية بأساليب ومفاهيم موروثة ، هى أشبه بالتقاليد المتحجرة والطقوس المبجلة منها بالمذاهب المتطورة والنظريات المتبلورة . ومن هنا يأتى دور « الثقافة » فى تغيير العادات العقلية والتقاليد الذهنية للمجتمع حتى ينقلب وضعه ويغير ما بنفسه ، فتحل الآراء التقدمية المتفتحة محل الآراء الرجعية المتزمتة،ويعم المواطنين وهى فكرى واجتماعى خلاق يصنع المعجزات فى الصناعة والزراعة والعمران ، وفى الفكر والأدب والفن » . « والثقافة » اذ تبرز اليوم ، فى هذه المرحلة التاريخية الحاسمة ، ترى طريقها واضحة ، وواجباتها محددة : انها مع الشعب فى كفاحه الباسل ضد الفقر والجهل والمرض .**



تقدمها



جولتنا هذا الشهر قاصرة على المجلات الاسبوعية وهى كثيرة فى مكتبات القاهرة وان كانت أسعارها بعد اضافة تكاليف البريد تجعل من الصعب للقارىء العادى أن يقرأها جميعا بانتظام ولذا فمن الواجب أن تعنى المكتبات العامة بتوفير الاعداد الحديثة من الصحف والمجلات العربية والافرنجية فى قاعات المطالعة لتكون فى متناول القراء على اختلاف قدراتهم المالية .

وفى الملحق المصور لصحيفة **سنداى تيمز** (عدد ١٤ يوليو) تحقيق مفصل عن كشف أثرى هام على الحدود المصرية السودانية ، ففى قرية صغيرة من قرى النوبة اكتشفت بعثة من خبراء الآثار البولنديين تحت اشراف الاستاذ كازيميرز ميكالوفسكى آثارا مسيحية بيزنطية من العصور الوسطى ، وقد ترجع الى القرن الثامن الميلادى .

وهذه البعثة البولندية واحدة من بعثات الاثريين التى تعمل على انقاذ آثار النوبة قبل اتمام بناء السد العالى الا أن البقعة التى تم فيها هذا الكشف وهى قرية صغيرة تسمى « فرس » تقع مباشرة داخل الاراضى السودانية ، وقد سبق لاثرى من اكسفورد أن عمل فيها منذ خمسين سنة ولكنه اضطر لسبب أو لآخر الى العودة الى بلاده بدون العثور على شىء ذى قيمة ، وتمتاز هذه البقعة بتل مرتفع من الرمال تقوم عليه آثار قلعة عربية ، والى الشمال آثار دير مسيحى من القرن الثانى عشر الميلادى .

وقد بدأ البولنديون عمليات الحفر من الشرق على أمل أن يجدوا من الآثار ما يدل على القوى المختلفة التى تعاقبت على احتلال المنطقة ، وقد عثروا أولا على مقبرة لخمسة أساقفة لمنطقة فرس من القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، ووجدوا فيها رسومات دينية فى حالة جيدة ، ثم كانت المفاجأة اذ كشفوا أن المقبرة مبنية خارج الجدار الشرقى لكنيسة كاتدرائية طولها ١١٠ أقدام وعرضها ٧٥ تقع تحت القلعة وقد غطتها الرمال تماما قبل بناء القلعة ، وقام جيش من العمال بنزح الرمال فظهرت الكنيسة كاملة تقريبا وقد وجدت بها رسوم حائطية فى حالة جيدة وبأعداد لم يسبق لها مثيل فى مكتشفات النوبة وهذا هو الكنز الحقيقى اذ يزيد عددها على مائة « افريسك » ، ويعمل الاثريون على رفع الرسوم بحذق وعناية لتودع فى متحف « وارسو » وفى متحف سيقام خصيصا فى الخرطوم ويرجع الاثريون تاريخ هذه الكنيسة الى القرن الثامن الميلادى ، وقد جددت فيما يبدو فى القرن العاشر فقد كشفوا أحيانا عن طبقتين من الافريسك واحدة فوق الاخرى وكلاهما فى حالة جيدة .

وقد أوردت المجلة ثمانى صفحات من الصور الفوتوغرافية (وبعضها بالالوان) وكلها تشهد بجمال التلوين وبالقيمة الاثرية الكبيرة لهذا الكشف ، ويذهب الباحثون من الدراسة الميدانية لهذه الرسوم أنها جميعا من الاسلوب البيزنطى ، ويخرجون من هذا بنتيجة هامة هى أن المسيحية دخلت النوبة لا عن طريق مصر القبطية ، بل رأسا من بيزنطه ، بعد خمسة قرون من دخول المسيحية الى مصر .

ولعل أهم ما يلفت النظر فى الرسوم المنشورة فى المجلة الملامح النوبية لشخصيات التوراة مرسومة بالاسلوب البيزنطى فوجه العذراء ووجه الطفل الذى على ذراعها عليهما المسحة النوبية وان كانت تحيط بهما الهالة الذهبية المعروفة ، ووجوه ملوك المجوس والرعاة كلها وجوه أفريقية .

انه ريبورتاج قيم كنا نتمنى أن نرى مثله فى صحافتنا المصورة التى شغلت بتصوير ملكات جمال العالم الى جانب الآثار عن تصوير المكتشفات الاثرية نفسها .

***

وفى نفس العدد حديث هام مع المصور الانجليزى **فرانسيس بيكون** بمناسبة معرض له فى لندن بالاشتراك مع المثال الكبير **هنرى مور** ، والحديث بعنوان **فن المستحيل** ، وفرانسيس بيكون فنان حديث ملغز فى تصويره ، وهذه هى المرة الاولى التى يجتمع فيها عملاقا الفنون التشكيلية فى انجلترا فى معرض واحد .

وقد أجرى الحديث مع بيكون ناقد فنى يدعى **دافيد سيلفستر** ويتجه فى حديثه اتجاها يغلب على كل ما ينشر من أحاديث مع الفنانين فى الصحافة الجادة هذه الايام ، وهو اتجاه ناتج عن الاهتمام المعاصر بعملية الخلق الفنى فهو يسأل الفنان عن صورة جديدة له مسماة بالثلاثية فهى مرسومة على ٣ لوحات .

ـ هل تغيرت الصورة كثيرا وانت ترسمها ، هل كان فيها دائما ذلك الشخص الراقد فى الوسط وذلك الشكل الملتوى على اليمين ، والرجلان على اليسار ؟

ـ كلا لقد رسمت هذه الصورة فى حوالى اسبوعين وكنت فى حالة مزاجية سيئة من الشرب وأعانى من صداع شديد من السكر ، انها واحدة من الصور التى تمكنت من رسمها وانا تحت تأثير الخمر ، واعتقد أن الخمر ساعدتنى على التحرر .

ـ هل حدث لك هذا فى صور أخرى بعدها ؟

ـ لا ! ولكنى بمجهود كبير أحرر نفسى تدريجيا .. أعنى انك تستطيع ذلك عن طريق الخمر أو المخدرات

ـ أو التعب الشديد

ـ ربما أو الارادة

ـ ارادة فقدان الارادة ؟

ـ تماما .. الارادة التحرر ، وارادة كلمة غلط لانك يمكن أن تسميها فى النهاية باليأس ..

ثم سأله الناقد عن الصورة وهل تكون فى خياله قبل أن يبدأ فى الرسم ، وأجاب الرسام بالايجاب ثم أضاف أنها تتغير بعد ذلك باستمرار .

وسأله عن الصور الموجودة أصلا وهل تثير فى خياله أثرا على شكل سلسلة من الصور ، وضرب لذلك مثالا بعض صور الفنان الاسبانى **فيلا سكويز** الذى يبدو أثره واضحا فى صور بيكون وبعض الصور من **أفلام ايزنشتين الروسى** وخاصة فيلم **المدرعة بوتمكين** (وهو فيلم من عيون التصوير السينمائى الحديث) .

وقال الفنان ان هذه الصور تولد عنده صورا ، ثم أضاف ملاحظة جديرة بالنظر وهى أن الفيلم فى حد ذاته لا يخلب نظره كفيلم ، فهو يتأثر ببعض اللقطات التى تظهر فى الصحف أو فى مجلات السينما تأثرا يفوق فى عمقه تأثره بالفيلم نفسه !

ثم سأله الناقد عن ظاهرة معروفة عن هذا الفنان وهو انه يعدم عددا كبيرا من الصور التى يرسمها ويقول فى تعليل ذلك انه يحاول أن يصل بالصورة الجيدة الى الكمال فاذا فشل وجد أنها لا تعبر عما يريد وأنها ملطخة بالالوان ولذا فلا فائدة فيها ولا بد من اعدامها .

وفى ختام الحديث سأل الناقد :

- يخيل الى مما قلت انك فى بداية رسم صورة أو عدد من الصور تحاول أن توصل حالة مزاجية معينة Mood الى المتفرج .

- نعم وأرى بين الخيال ملء حجرات من الرسوم تقع أمام عينى كلوحات الفانوس السحرى ، وقد احلم اليوم بطوله وأرى صورا لا آخر لها ، ولكنى لا أعرف ان كنت أرسم ما يقع فى خيالى حقا أم لا لأنها بطبيعة الحال تتلاشى

- هل تستطيع أن تدير الصورة الى الحائط وتتركها أسبوعا مثلا ثم تعود اليها لتكملها بعد مدة ؟

- كلا لا استطيع فهى تجذبنى بقوة مغناطيسية لأعود اليها ، ولذا فيسرنى دائما أن أنتهى من الصورة واخرجها من الاستوديو بأسرع ما يمكن وهذا سيىء طبعا .

- تقول انك اذا بدأت سلسلة من الصور فان الاخيرة تثير بداية الصورة التالية ، فهل تديرها للجدار وتبدأ من جديد أم تعاود النظر الى الصورة الاخيرة وأنت تبدأ الثانية .

- نعم أنظر فيها ، فأنا طول الوقت اعى ما سبق أو احفظه .

- فكأنك اذا ترسم نفس الصورة على لوحة جديدة للأسباب التكنيكية التى ذكرتها .

- طبعا فمن الغريب أن الواحد منا يأمل دائما أن يرسم صورة واحدة تلغى كل ما سبق وتركز كل شىء فى صورة واحدة .

***

وفى عدد ١٢ يوليو من مجلة **نيو ستيتسمان** مقال عن يونج ، عالم النفس زميل فرويد وتلميذه الثائر عليه والمقال بقلم عالم النفس الانجليزى **أ. س. براون** مؤلف **علم النفس الاجتماعى فى الصناعة** (صدرت له ترجمة بالعربية عن دار المعارف) .

ومقال براون محاولة لتقييم يونج (توفى ١٩٦١) بمناسبة ظهور كتاب يحوى **ذكرياته وأحلامه وتأملاته** سجلتها مساعدته وتلميذته **أنيلا جاف** ، وتكشف هذه الذكريات عن شخصية يونج كانسان ..

ويرى براون أن العناصر الرئيسية فى فلسفة يونج ثلاثة ، ينطبق على فرويد أيضا) ولكنه مداو ناجح لأنه كان يفهم كل مريض كفرد مستقل .

ويرى براون أن العناصر الرئيسية فى فلسفة يونج ثلاثة ، هى نظريته عن نماذج الشخصية ، وهى ليست جديدة تماما اذ أوضح **أيزنك** أن التقسيم الى منطو ومنبسط يستعمل منذ القرن السادس عشر .

وثانيا مفهوم الوظيفة التعويضية للاشعور مما يترتب عليه أن يصبح العصاب ذا قيمة ايجابية (ولا يقتصر أمره على القيمة السلبية) كخطوة نحو بناء جديد ، ويرى براون أن هذا مفهوم خصب يمكن البناء على أساسه فى بحوث علم النفس .

أما العنصر الثالث فى فلسفة يونج فهو مفهوم النماذج الرئيسية واللاشعور الجمعى ويرى الكاتب أنها كلام فارغ مع انها للاسف أكثر العناصر الفلسفية تأثيرا فى ميدان الأدب والنقد الفنى .

ويشير براون كما يشير **فيليب توينبى** فى صحيفة الابزيرفير (عدد ٧ يوليو) الى قيمة هذا الكتاب فى الكشف عن يونج الانسان فهو ذلك الخليط العجيب من الفلاح السويسرى والطبيب النفسى والمداوى الصوفى فقد نشأ يونج فى سويسرا وكان أبوه قسيسا بروتستنتيا فى قرية صغيرة وكان الصبى يعيش فى فزع من الجزويت ومن الاشباح ، وقد شغل تفكيره بفكرة الموت .

وفى الكتاب تسجيل شيق لبداية تدريبه كطبيب عقلى واكتشافه لقيمة العلاج النفسى فى شفاء مرضى الذهان مما يعتبر اليوم اتجاها حديثا جدا فى العلاج والفصول الاخيرة من الكتاب تبين اهتمام يونج فيما بعد بعلم السيمياء والفلسفة الشرقية والأسرار المسيحية وكلها أثرت فى نظرياته الأخيرة .

أما فيليب توينبى فيعبر عن شعور هو خليط من الملل وعدم الاعجاب تثيره هذه الذكريات ، ويذكر مثالا لذلك أن يونج يتحدث عن زوجته فى معرض الحديث ولم يذكر فيما سبق متى وكيف تزوجها مع أن الذكريات من المفروض أن تعرض لحياته النفسية ، كما يشير من طرف خفى الى موقف يونج من دكتاتورية هتلر .

***

الملحق الاسبوعى لجريدة المانشستر جارديان (الخميس ١١ يوليو) وهو ملحق بأهم ما ظهر فى أعداد تلك الصحيفة اليومية من مقالات وتحقيقات طول الاسبوع ، ويكاد يصدر خصيصا للقارىء خارج انجلترا .

وفى هذا العدد مقال بقلم الصحفية **تايا زنكين** بعنوان **ضحايا الحرية** تعرض فيه لمشكلة هامة ظهرت آثارها فى أوروبا وأمريكا وقد تظهر بيننا قريبا ، هى مشكلة شباب هذا الجيل وما معنى الحرية بالنسبة لهم فهذا الجيل الذى نشأ وتربى على يد جيل سابق كان جيلا ثائرا فى الثلاثينات ، جيلا يبحث عن الحرية ويثور على رجعية الوالدين فلما أضحى فى مكان الابوين منح الشباب قدرا من الحرية لم يمنحه جيل سابق فى تاريخ الانسانية ، ولعل هذا من أسباب حيرة هذا الشباب وشعوره بالضياع ، فليس هناك مجال « للثورة » بالمعنى القديم ، وان بدا أن الحاجة الى الثورة على شىء ما حاجة متأصلة فى هذه الفترة من النمو ، وقد عرض بعض الكتاب لهذه الظاهرة الجديدة فى أعمال فنية حديثة ، كما أضحت مشكلة تؤرق الباحثين الاجتماعيين ، وتقول تايا زنكين :

كنت أظن أنه من الخير للانسان أن ينشأ متحررا من قيود الأسرة ، ليشق طريقه فى الحياة بنفسه ، لقد نشأ جيلى فى ثورة ، ونبع اختيارنا فى كثير من الاحوال من حاجتنا الى تأكيد فرديتنا ، أما هذا الجيل الذى تخلص من تحكم الوالدين فتواجهه مشكلة اختيار مضاعفة ، وقد كنت أظن أن التحرر حتى من الثورة يؤدى الى مراهقة سعيدة خالية من المشاكل حتى كانت زيارتى لأمريكا حيث يتمتع الشباب بحرية كاملة فتراهم فى أزمة حادة للعثور على النفس Identification

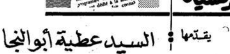
فالطلبة قبل دخول الجامعات مضطرون الى اختيار المهنة التى سيعملون فيها طول حياتهم وليس هذا بالاختيار السهل ، خصوصا وقد نفض الآباء أيديهم من المشكلة تماما لازدياد التخصص الشديد ولشعورهم بأنه ليس فى امكانهم توجيه مستقبل أبنائهم .

ومشكلة الفتيات أعقد وأوسع اذ تواجههن الى جانب مشكلة اختيار المهنة مشكلة الحب والزواج والامومة .

وتقول الكاتبة أن الحل الذى يلجأ اليه كثيرون هو المحافظة الشديدة والتزمت الايديولوجى والتبعية المطلقة للمجموعة أو الطبقة التى ينتمون اليها وهى نفس الصورة التى صورت بها دوريس ليسنج الشباب الانجليزى فى مسرحيتها **كل فى بيدائه** Each his own wilderness



المجلات الفرنسية



يقدمها : السيد عطية أبو النجا

احتفلت فرنسا بمرور قرن ونصف على وفاة الاديب الدانمركى سورين كيركجارد ، الذى رأى فيه أبا للوجودية ، بينمـــا سماه الاديب الكاثوليكى شارل موراس « باسكال الدانمرك »

وبهذه المناسبة نشرت مجلة La Revue des Deux Mondes. فى عددها الصادر فى أول يوليو ١٩٦٣ مقالا بقلم السيد بول سيرنت Paul Sérant ، عنوانه « سورين كيركجارد » درس فيه الكاتب حياة هذا الفيلسوف وأفكاره وصلتها بالوجودية .

ولد كيركجارد فى ٥ مايو ١٨١٣ ، وكان أبوه ميخـــائيل كير كجارد فى ذلك الحين قد بلغ السادسة والخمســين من عمره ، كما كان يتسم بالقلق رغم تدينه الشديد . وعندما كبر سورين كيركجارد لاحظ هذا القلق عند والده ، وكان يعجب من أمر أبيه وكيف أنه لا يجد الطمأنينة فى الشعـور الدينى .

كان سورين ضئيل البدن مستقيم النفس ، ولكنه كان يتميز بذكائه الحاد ، وقد أشار الى ذلك فى مذكراته قائلا : « كنت واعيا بذكائى وانا تلميذ ، وكان هذا الذكاء سلاحى ازاء زملاء أصلب منى عودا » .

وفى السابعة عشرة من عمره ، درس سورين اللاهوت تحت تأثير أبيه ، ولكنه انصرف عن هذه الدراسة الدينية الجدية الى الادب ، ثم جذبته حياة اللهو والعربدة مما أثار حفيظـة أبيه عليه .

وعندما مات ميخائيل كير كجارد فى عام ١٨٣٨ ، قرر سورين أن يفى بوعده لابيه ، فأتم دراساته الدينية ، وناقش رسالة للدكتوراه فى اللاهوت ، ثم كرس حياته للدرس والتأمل فى أمور الدين .

وبعد أن استعرض كاتب المقال حياة كير كجارد انتقـل الى تحليل أفكاره ، فنوه بأن فلسفة هيجل كانت سائدة فى عصر كير كجارد الى أن ثار عليها كارل ماركس وكير كجارد لاسباب مختلفة متباينة . فكارل ماركس يأخذ على هيجل مثاليتـه وروحه المحافظة وعدم فهمه للعالم الذى تتحكم فيه العـوامل المادية ، والتاريخ الذى يستمد مدلوله ومغزاه من الحـركات الثورية .

أما كيركجارد فينقم على هيجل لفلسفته المنهجية التى تريد أن تحبس الحقيقة داخل اطار المنهج ، ويرى أنه لا يوجد نظام يستطيع التعبير عما يتسم به الانسان والعالم من تعقيـــد ، وان الوصول الى هذه الحقيقة ينحصر فى نبذ الافكار العـامة والتجريد ، وفى البحث عنها فى أعماق النفس البشرية ، عن طريق التجربة الشخصية البحتة .

لم يكن من السهل على معاصرى كير كجارد أن يتخلوا عن المذاهب الفلسفية التى انتشرت بعد الثورة الفرنسية وعهـد الامبراطورية ، وبعد أن أخذ الغرب يمجد المجتمع والدولة ، وينظر الى الفرد كمواطن هدفه الاسمى خـدمة المجتمـــع والانسجام معه .

وكان كير كجارد ثائرا على هذه النظرة ، لا يقبل أن يذوب الفرد فى الحياة الجماعية ، وكان يحتقر « المجموع » والرأى العام ، ألم يكتب فى مذكراته : « ان الحقيقة توجد بين الاقلية ، والاقلية أقوى دوما من الاغلبية لانها تتكون ممن لهـم آراء شخصية ، بينما تكون قوة الاغلبية قوة وهمية تتـكون من الكثرة التى لا رأى لها » ؟

وكان ثائرا على كنيسة بلاده لاعتقاده أنها تكاد تحـول الدين الى نوع من التربية الخلقية والوطنية ، ويخاطب لوثر فى مذكراته قائلا : « ان على عاتقك يا لوثر مسئولية كبرى ، انى أرى بعد تفكير أنك خلعت البابا ووضعت على عرشــه « الجمهور » » .

كذلك كان كيركجارد ينادى بعدم زواج القسس ، بل انه كان يعتقد أن الحياة العائلية خطر على المؤمن الحق ، ويعتبر المجتمع المسيحى أكبر عدو للمسيحية ، لانه يدعى أنه مسيحى بينما لا يسير على مبادىء المسيحية ، ويرى أيضا أن الانسان لا يصبح مسيحيا الا بفضل ما يبذله من أجل ذلك من جهود طويلة شاقة .

كان هذا المفكر الارستقراطى يحتقر الجماهير ، ويمجـد الشخصية ، والتجربة الذاتية ، وكان يعتقد أن الوجـود يتميز بثلاثة مستويات متدرجة ، وهى :

١ ــ المستوى الجمالى .
٢ ــ المستوى الاخلاقى .
٣ ــ المستوى الدينى وهو أسماها جميعا .

ويعنى كيركجارد بالمستوى الجمالى ذلك المســتوى الذى يعيش فيه الفرد عبدا للذة العابرة ، نهبا لحواسه المتعـددة ، وهذا يتمثل فى شخصيات دون جوان وفاوست واليهودى التائه فدون جوان يخدع الكثير من النساء ولكنه يخدع نفسـه أيضا ، فهو يبحث عن الســعادة فلا يجـدها فى مغامراته العديدة ، لانه محروم من الحب . أما فاوست فقد بحث عن السعادة فى مغامرة واحدة نشد بها متعة القلب ولذة الحس ، ولكنه ظل شقيا لانه لا يعرف الايمان كما يرمز اليهودى التائه الى اليأس وعدم الاستقرار اللذين يعانيهما الانسان عند مـا يكون عبدا لحواسه .

أما المستوى الاخلاقى ففيه يتحرر الانسان من اللحظـة العابرة ومن عدم المبالاة ليرتفع الى مرحلة الوعى والاختيـار والمسئولية .

أما المستوى الدينى فيفترق عن المستوى الفلسـفى فى أنه ينقلنا من عالم القواعد الى عالم الاسرار ، ويضرب كيركجارد لذلك مثلا فيقول ان الفيلسوف يفهم أن يضحى شـخص ما بنفسه من أجل الصالح العام ، فهو يعرف أن افيجينى ضحت بنفسها لتنقذ شعبها أو وطنها ، ولكن سيدنا ابراهيـم طلب اليه أن يضحى بابنه الذى أنجبه بعد صبر طويل ، وقـد قبل سيدنا ابراهيم هذه التضحية امتثالا للارادة الالهية ، دون أن يفهم الحكمة فى ذلك .

ويستطرد كير كجارد قائلا ان هذه التضحيـــة كانت لا معقولة وأن اللامعقول l'absurde. هو الشرط الاســـاسى للوصول الى المستوى الدينى ، وان على « فارس الايمان » أن يعيش فى قلق دائم وان يقاسى ويتألم فقـد حكم عليه الا يعرف اذا كان الصوت الذى يناديه صوت الله أم ليس بصوته

تلك لمحة خاطفة عن أفكار كير كجارد التى عرضها فى مؤلفاته ومنها « اما ... واما » الخوف والرعدة ، ومفهوم القلق ،

ومدرسة المسيحية ، واليوميات التى استمر فى تدوينها حتى آخر يوم فى حياته .

كيركجارد والوجوديين :

ان هذه الفلسفة قد تتشابه مع فلسفة سارتر فى نبذ العقيدية والمناهج ، وتمجيد التجربة الشخصية ، ولكنها فلسفة ارستقراطية تفترق فى جوهرها عن فلسفة سارتر التى تهتم بالمسائل الاجتماعية وتقف فى جانب التيارات التحررية ، وتختلف عن فلسفة الوجوديين المسيحيين ، فكارل جاسبرس يؤمن بلديموقراطية الدولية ، أما جابرييل مارسيل ، فيحاول أن يوفق بين مقتضيات العقل والنظام الطبيعى ، ولهذه الفروق لم يخلف كير كجارد مدرسة فكرية تحمل اسمه ، وان كان يعتبر بجانب دستوفسكى ونيتشه من أنبياء العصر الحديث .

المسرح

اهتزت الاوساط الثقافية والفنية فى فرنسا عندما استقال جان فيلار Jean Vilar مدير ومؤسس المسرح الوطنى الشعبى من منصبه ، بعد أن تفانى فى ادارة هذا المسرح طوال اثنى عشر عاما حتى بلغ عدد المترددين عليه سنويا ٣٥٠٫٠٠٠ شخص

وقد تساءل كثير من النقاد عن سبب هذه الاستقالة ، فأرجعها بعضهم الى عدم كفاية الاعانة التى تمنحها الدولة للمسرح الوطنى الشعبى ، وفسرها البعض الآخر بمعارضة جان فيلار لسياسة الحكومة فى الوقت الحاضر ، أما جان فيلار نفسه فقد علل استقالته بأسباب شخصية وصرح انه ينوى الاتجاه الى المسرح الغنائى .

هذا وقد خصصت مجلة الادلة Preuves مقالا شيقا بقلم جاك كارات ، بعنوان « جان فيلار يودعنا لاول مرة » حلل فيه الكاتب اسلوب هذا الممثل والمدير والمخرج الفذ ، ونورد فيما يلى ملخصا لما جاء فيه :

يعد جان فيلار من تلامذة كوبو Copeau وديلان Duilin ولقد سار على نهجهما واتبع التقليد الذى استنه استاذه والذى يقوم على تجنب وسائل النجاح الرخيصة ، فالمسرح يقام فى مكان بسيط « عار » ولا توجه العناية الى الديكور ، وانما الى التنويع فى عناصر المسرحيةواخراجها كالنصوالحركة والالوان والاضاءة والموسيقى ، بحيث يصبح المسرح ضربا من المهرجان .

ان كوبو لم يوفق تماما فى تحويل المسرح الى مهرجانه ، ولكن جان فيلار نجح فى ذلك فى عام ١٩٤٧ عندما مثل فى فناء قصر الباباوات فى أفينيون Avignon ، واستمر فى هذا النجاح فى قصر شايد Palais de Chaillot وشايد قد أملى على المسرح الشعبى الوطنى .

ان من الخطل أن ندعى أن التصميم المعمارى لقاعات سورين Surenes والشانزليزيه Champs Elysées الذى أسس فيه فيلار اسلوبه ، بل يكون من الانصاف أن نقول أن فيلار استغل هذه الامكنة بموهبة فائقة .

ان جان فيلار استطاع أن يلغى الحواجز التقليدية التى تفصل بين المسرح والجمهور والتى ترجع الى تحديد اطار المشهد التمثيلى ، ووضع مصابيح على خشبة المسرح ، كما استطاع أن يجعل المشاهدين لا يعرفون أين تبدأ خشبة المسرح وأين تنتهى ، فقد وضع فى الجزء الخلفى منها ستائر داكنة سوداء اللون فى معظم الاحوال ، وجعل التمثيل يتم فى دائرة ضيقة تحيطه بها مناطق شبه معتمة ، وتتغير حدود هذه الدائرة وفقا لمقتضيات المشهد ، وذلك بفضل ما يسلط عليها من أنوار متنقلة ، وبهذا يظهر الممثلون ويختفون دون أن يدرك المشاهد من أين جاءوا والى أين ذهبوا كذلك تبرز الاضاءة بالالوان والثياب ، وتضفى على التمثيل جوا « اسبارطيا » فريدا .

ان باتى Baty قد اتبع هذه الاساليب قبل فيلار ، كما سار عليها المسرح الالمانى منذ نهاية الحرب الاخيرة ، وهى أساليب تتصف بالجد والبساطة والمرونة ، وتصلح للمؤلفات الشاعرية والتراجيدية التى لا تتقيد بالقواعد المسرحية التقليدية مثل مسرحيات شكسبير وبرشت وشتر وكالدرون وجولدونى وتشيكوف وسترندبرج Strendberg وجرامون ديلفال‌انكلا Ramon del Valle-Inclan وسان اكاسى Sean O'Casey ، وقد مثل جان فيلار لهؤلاء الكتاب مسرحيات لم تكن معروفة فى فرنسا ، بل مثل أيضا مسرحيات بوريس فيان Boris Vian وروبرت بنجيه Robert Pinget وبيكيت Becheth .

ولكن الثورة المسرحية التى حققها جان فيلار لم تنحصر فى تعريف الفرنسيين بروائع الأدب الاجنبى فقط ، بل كانت أيضا فى تكوين جمهور من الشباب يشغل باستمرار جميع مقاعد المسرح التى يبلغ عددها ٢٨٠٠ مقعد ، ويظل وفيا لجان فيلار اثنى عشر عاما .

ان أسعار المسرح الشعبى الوطنى زهيدة كل‌الزهد ،ومواعيد التمثيل فيه تبدأ مبكرة لتنتهى مبكرة ، وبذلك يستطيع سكان الضواحى العودة بسهولة الى ديارهم . أما رواد المسرح فليسوا من العمال فقط ، بل أغلبهم من الموظفين والمدرسين وطلبة المدارس والجامعات ، وهم يحرصون على قراءة المسرحية قبل مشاهدتها . وبهذا أصبح المسرح الشعبى الوطنى مؤسسة تربوية ، فقد كان جان فيلار يطبع نصوص المسرحيات ويبيعها بأثمان بخسة ، وينظم المحاضرات ، ويحيى الحفلات داخل المصانع ، ويعقد ندوات مع الشباب ، ويقيم علاقات وطيدة مع المؤسسات الثقافية ، حتى أصبح المسرح الشعبى قصرا للثقافة له جمهوره الخاص ، ومعاييره الجمالية وقيمه الخلقية .

أما الحدث المسرحى الثانى الذى اهتمت به مجلة « الادلة » فهو مهرجان مسرح الأمم الذى يقام فى باريس هذا العام للمرة العاشرة ، وقد ساهمت فى احياء هذا المهرجان فرق مسرحية وفدت على باريس من مختلف بقاع العالم لتقدم أعظم انتاجها الفنى ، ولكن فرقة شكسبير الملكية البريطانية ومديرها بيتر بروك حازت قصب السبق فى هذا المجال ، وأثارت حماس جمهور المتفرجين والنقاد على السواء عندما مثلت مسرحية الملك لير .

كتبت مجلة « الادلة » أن تقديم هذه الفرقة لتحفة شكسبير الخالدة « الملك لير » عام ١٩٦٣ ومسرحية تيتوس‌اندرونيكوس Titus Andronicus عام ١٩٥٧ يكفى‌وحده لتبرير وجود مسرح الأمم ، لقد كان تمثيل فرقة بتربروك خارقا للعادة ، بل انه يعد مرحلة هامة فى تاريخ المسرح .

هذا وقد نشرت المجلة كلمة لبيتر بروك أشاد فيها بكتاب ألفه الناقد البولندى Yan Koth جان كوت ، بعنوان « شكسبير من معاصرينا » ، ترجم حديثا الى اللغتين‌الانجليزية والفرنسية ، وهذا الكتاب يسمح لنا بفهم شكسبير على حقيقته بعد أن ساد الاعتقاد ـ زمنا طويلا بأن مؤلفاته مهوشة مبلبلة مغرقة فى الخيال . ويضيف بيتر بروك أن جان كوت يختلف عن الآلاف الذين تكلموا عن شكسبير من قبل بفهمه العميق للمواقف الجارفة وللسياسة كما يصورها شكسبير ، وعلى نحو ما كانت عليه فى عصر الملكة الياصابات ، حتى يتخيل المرء أن جان كوت من معاصرى شكسبير أو أن شكسبير من معاصرى جان كوت .

فى القصة الحديثة :

وبمناسبة ظهور القصة الاخيرة لجان كيرول وعنوانها « برودة الشمس » ، نشرت مجلة « الادلة » دراسة وافية لمؤلفات

هذا القصصي عنوانها : « جان كيرول روائي الشـــك وعـدم اليقين » بقلم جردا زلتز .

وقبل أن نلخص هذا المقال يجب أن نقدم جـان كيرول للقراء . لقد نال جان كيرول جائزة رينودو الأدبية منـــذ خمسة عشر عاما عندما نشر أولى قصصه وهي « الحـديث موجه لك » ثم أصدر بعد ذلك ست قصص أخرى منها «ريح» الذكرى ، وفي خلال ليلة ، والاجسام الغريبة ، وبرودة الشمس

وتتخذ قصص كيرول لهجة المخاطبة ، فأشخاصها يخاطبون أنفسهم ، أو يخاطبون القارىء ، وحوادث القصة مهوشة ، وحديث أبطالها يتصف بالخلط والتناقض ، ويرمز كيرول بهذه الفوضى الى بلبلة أشخاص رواياته وحيرتهم وقلقهم ، والى شعورهم بأنهم تعدوا كل ما كانوا يمتلكون ، وأنهم يعيشون غرباء بعد أن فقدوا كل صلتهم بالزمان والمكان ، فأصبحوا عبارة عن « اجسام غريبة » تكذب لتجعل الحياة جميـــلة ولكنها لا تحس الا « ببرودة الشمس » .

لقد بدأ الكاتب مقاله مشيرا الى قصة « الأجساد الغريبة » التي نشرها كيرول منذ ثلاثة أعوام ، فقال ان هذه القصـة تعد من الكتب النادرة التي تعبر تعبيرا صادقا عن مغزى الوجود في عصرنا ، فبطلها جاسبار يمضي ليلة في غرفة فندق كئيب ، حيث يأخذ في تدوين قصة حياته مبتدئا بهذه العبارة « لقد بلغت الثامنة والثلاثين من عمري ، وكل ما اردت ان أشيده قد اندثر » . اننا نحس أن جاسبار جالس امام محكمة خفية ، وانه يكذب ، وان كذبه يختلط بنـوع من هذيـــان المحموم .

***

ويشير الكاتب الى أن جميع أشخاص كيرول يعيشـون في الفراغ ، بعد أن عصفت ريح قوية بكل ما كانوا يملكون . والقت بهم في مكان غريب مجهول .

وحوادث قصة كيرول تتتابع بسرعة خاطفة ، وتتم « في خلال ليلة » ، وتركيز الحوادث في زمن وجيـز من ســمات القصة الحديثة ، أما القصة التقليدية فكانت تعنى بتصـوير تطور أبطالها على مر السنين ، بينما تستغرق أحداث القصة الحديثة برهة قصيرة لان أبطالها قد فقدوا كل صلة بالحاضر والماضي والمستقبل على السواء ، وأصبحوا يحسون بغربة في الزمان والمكان .

ثم يعقد الكاتب مقارنة بين ابطال كيرول وبيكيت وكامـــو وسارتر من حيث شعورهم بالعزلة ، وبالحياة في ســجن أو زنزانة أو قبر ، ومن حيث كذبهم لايمانهم بان الآخرين يكذبون عليهم ويخدعونهم .

أما مجلة الدائرة المستديرة La Table Ronde فقد أصدرت عددا لشهري يوليو وأغسطس يحوي كلمة للمؤرخ الانجليزي أرنولد توينبي الذي كانت له مواقف شهيرة في الدفاع عـن القضية الفلسطينية ، بعنوان «الثراء وما يثيره من عراقيل» ذكر فيها ان الصعوبات التي تجدها الولايات المتحدة في كسب الشعوب ، رغم ما تقدمه لها من مساعدات مالية ، ترجع الى ثرائها من جهة ، والى تعصبها الجنسي من جهة أخرى .

ويتضمن مقالا بعنوان « من اسموديه الى الـروح » دونه جان سور Yean Sur عن الكتاب الاخير للمؤلف الكاثوليكي فرانسوا مورياك « ما أومن به » Ce que je crois

وقد نوه سور بأن تطورا هاما قد طرأ على مورياك ، فقـد اختفى الخوف والقلق الديني الذي كان يراود أبطال قصصه مثل تيريز ديكيرو وجابريل جرادير ، وكونتز ، بل واسموديه، عالم الارواح ، وحل محل هذا الخوف الفرح وهدوء النفس.

أما مجلة باريس La Revue de Paris فقد نشرت في عـدد يوليو مقالا بعنوان « السعادة في الماضي » عن الكاتب جان جان لويس فوددييه الذي عمل فترة طويلة مديرا للكوميـدى فرانسيز ، وشجع هذه الفرقة على تمثيل مسرحية « الملكة الميتة » لهنري مونترلان ، ومسرحيات الكاتب الكبير والشاعر كلوديل ، وقد نوه كاتب هذا المقال وبدهويج بأن فودوييه كان يجمع بين أرستقراطية القلب والعقل والمسلك .

ويحوي العدد كلمة عنوانها « أكان طيبا ؟ أكان شريرا ؟ » حلل فيها رينيه مسيير René de Messières شخصيـــة بومارشيه ، مؤلف « حلاق اشبيليه » و « زواج فيجـارو » وبه أيضا مقال كتبه هنري بيريشو عن « مسألة كايبوت » ، يصف فيه موقف الحكومة الفرنسية من الفن التأثيري وعـدم تقديرها له في أواخر القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين .

وكايبوت هذا كان ممن عرفوا بتشجيعهم للفنانين مانيـه ومونيه ورينوار وبسارو وسيزان ، وكان يبتاع اللوحات التي لا يجد لها هؤلاء الفنانون مشتريا ، ولما مات كايبوت في ٢١ فبراير ١٨٩٤ ترك للدولة لوحتين لميليه وثلاث لمانيه وثماني عشرة لوحة لبسارو وست عشرة لمونيه وتسع لسيسلي ، وثماني لرينوار وسبع لوحات باستيل لديجاس واربع لوحات لسيزان، ولكن الدولة ترددت في قبول هذه الروائع خـــوفا من ثورة الفنانين التقليديين ، ثم قررت الا تقبل أكثر من ثلاث لوحات من انتاج كل من هؤلاء الفنانين العظام !

والعدد أيضا دراسة لمسرح فيدو ، مؤلف روايات الفودفيل الشهيرة التي ترجمت الى خمس عشرة لغة ، ومثلت في جميع عواصم أوربا ، كما مثل له عزيز عيد «خللي بالك من اميلي» و « ياسه مانمشيش كده عريانة » ، ولا تزال كبرى المسارح الفرنسية تمثل رواياته حتى الآن .

* * *

يذكر ميشيل بيران في مقاله « فيدو الذي لا يشـــفق » Fedeau l'Impitoyable أن فيدو ولد في أواخر ديسمبـر ١٨٦٢ ومات في سنة ١٩٢١ ، وكان سوداوي المزاج رغم ان مسرحياته تثير الضحك من بدايتها الى نهايتها ! ولقـد كان فيدو يرتجل مسرحياته رغم ما تتسم به هذه المسرحيات مـن تعقيد وولع بالتفاصيل ، وفي هذا يقول فيدو : « ان مسرحياتي مرتجلة من أولها الى آخرها ، في جملتها وتفاصيلـها ، في تصميمها وصياغتها .

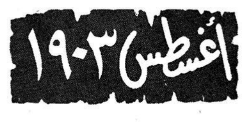
كذلك يقول فيدو انه لا يحس بأي ابتهـاج عندما يكتب مسرحياته ، وانه ينتقي عناصر مسرحياته ومقوماتها ويمـزج بينها في هدوء وفي جدية الكيميائي الذي يعد دواء : فيأخذ « جراما » من التعقيد في المشاهد ، و « جراما » من الخلاعة، وثالثا من الملاحظة ، ويمزج هذه العناصر بقدر المســتطاع ، وكان يعرف مقدما ما ستحدثه هذه « البرشامة » من تأثير .

ثم يعقد كاتب المقال مقارنة شيقة بين فيدو وكورتلـين : فمسرحيات فيدو تعتمد على الحركة في اثارة الضحك ، بينما يستغل كورتلين اللغة في الوصول الى هذا الهدف .

ويضيف الكاتب ان فيدو لا يحس بأية عاطفة نحو أشخاص مسرحياته ، وان هؤلاء الاشخاص لا يكن بعضهم لبعض أيـة شفقة أو تعاطف ، ولهذا جعل عنوان مقاله « فيدو الذي لا يشفق » .

رسالة من باريس





اعداد : انور الجندى

المطبوعات فى العالم :

● بلغ عدد المطبوعات الحديثة التى نشرت فى العالم فى السنة المنصرمة ٣ مليون و ٢٠٠ ألف كتاب . للولايات المتحدة السبق فى هذه المنشورات حيث طبعت ٧٠٠ ألف ـ المانيا ٢٥ ألف ـ فرنسا ١٣ ألف ـ ايطاليا ١٠ آلاف ـ انكلترا ٧ آلاف .

● أكبر مكتبة تعرف فى العالم مكتبة باريس فيها ٩ ملايين كتاب بعدها لندن ٢ مليون ـ بطرسبرج مليون ونصف مليون ـ برلين مليون ـ ستراسبورغ ٧٠٠ ألف .

● فى لندن ١٣٣٠ مطبعة يشتغل فيها ٤٢ ألف عامل ، ١٣٠ مطبعة من هذه المطابع لا تنشر سوى الجرائد ، ٢٨٩ مطبعة للطباعة الحجرية ـ معامل التجليد ٥٠٤ .

المنار ديوان الكاشف

أحمد افندى الكاشف شاعر قوى السليقة بعيد عن الصنعة مشهور بما نشر له من القصائد فى الجرائد وقد جمع شعره وطبعه فى ديوان وصدره بمقدمة فى ترجمة نفسه . وقد سلك فى الترجمة مسلك الحرية فذكر ما يمدح وما يذم ، وباح بأسرار الخواطر والهواجس . ويعلم منها انه كان موكولا الى نفسه . مسترشدا بوجدانه وحسه ، يبتلى فيستسلم لدواعى الاحزان . ويتحمس فيسلك مسالك الشجعان . ويعشق فيسترسل فى طاعة الغرام . لم يصبر على مرارة التعليم ، ولم يسلس قياده لنظار المدارس . فاكتفى ببعض المبادىء ورضى من ثمرة العلم والأدب بالشعر يوحيه الذوق وتنظمه السليقة . وهو دموى المزاج حاده، محب للفخر والعلو ، ويرى أن الشعر كاف فى رقى صاحبه الى ذرى المعالى وحسبانه فى عداد النابغين . كتب ما كتب فى مقدمته وشعر بأنه جاء فيها ما يعتذر عنه فقال فى آخرها ان له ثلاثة أعذار : المرض وضيق الوقت وفقد التفكير .

وجعل الديوان أبوابا فى مدح السلطان ومدح أمير مصر ومدح العظماء والأخوان وفى السياسة والتاريخ . وفى التربية والتعليم. وفى الأخلاق والآداب والحكم والقطاعات وفى الوطنية وفى الشكوى والعتاب وفى الخصوصيات والأغراض .

وقد قدم الشاعر لديوانه بكلمة قال فيها :

« .. وجدت بالاستقراء أن أكبر أسباب نظم الشعر هو العشق لما يضطر اليه صاحبه من التجمل بالأدب والاشتهار بالحماسة . يبدأ العاشق بمناجاة النفس ومناغاة الوجدان ثم تزداد تجاريبه ويتسع له المجال فيتمادى فيه ولابد أن يكون فى العاشق استعداد للنظم من طبعه واكتسابه . وقد رأيت كثيرين عشقوا ولكنهم لم يستطيعوا التعبير عن سرائرهم فنزعوا الى الغناء يستمعونه .

.. وأسعد الشعراء من اتفق له اتقان التصوير والموسيقى، ويضيف بعضهم فن الحرب ولا أرضاه لمن أحب . وقد كان الشيخ نجيب الحداد يغنى بالموشحات على أنغام العود. ولوكيل الحقانية (اسماعيل صبرى) أدوار جميلة .

وأبلغ الشعر وأنفعه ما جمع بين الأغراض النفسية والطبائع الجسمانية والحقائق العلمية الكونية واصعبه ما تكلف فيه الناظم وصف المخترعات البخارية والمبتدعات الكهربائية .

والشعراء على تفرق أخلاقهم واختلاف أذواقهم يجتمعون فى طبع واحد ، وهو الاعتداد بالنفس والغرور بالعلم والغلو فى الحرية ، فهم يتوهمون أنهم أعلى الطبقات وأرفع الدرجات فلا يريدون أن يتقيدوا بالرسميات ولا يتكلفوا احترام غيرهم الا بالمال يبتغونه أو جمال يفتنون به ، فلا يؤاخذهم الناس بما يبدو لهم من الهنات فى كل أحوالهم فانه يجوز لهم ما لا يجوز لسواهم .

وكان الأخطل يدخل على عبد الملك الخليفة الأموى وعليه جبة خز وفى عنقه طوق من الذهب ويجلس على صدر المجلس بلا اذن وكان المتنبى يسير فى موكب حسده عليه كافور الاخشيدى فاضطهده ، وكان الشيخ نجيب الحداد فخورا برواية صلاح الدين معتزا بحكمه على تلك الحروب الهائلة حتى قال : « لست أقل من بطلى الرواية مجدا » .

ومن غرائب أحوالى انى اذا نظمت قصيدة اعتدت بحرها وقافيتها فلا أجد منهما فراراً ، فاذا حاولت نظم قصيدة أخرى اعترضنى البحر نفسه والقافية عينها . ولا أحب التكرير فلا أزال أتعب فكرى ويتعبنى ، وأجذبه ويجذبنى حتى أحوله الى بحر آخر وقافية أخرى » .

روايات جورجى زيدان فتح الأندلس
بقلم محمد رشيد رضا

رغب الينا جورجى زيدان فى قراءة هذه القصة قبل تقريظها حبا فى النقد الذى لا يحبه الا الواثق بحسن عمله . الراغب فى تكميله . فقرأناها بلذة عظيمة وشهدنا له بحسن تصنيف القصص ، فان القارىء لا ينتهى من فصل من فصولها الا بشوق يلح به ويحفزه الى قراءة ما بعده حتى ينتهى الفصل الأخير .

وننتقد عليه أن المقصود من القصة هو بيان تاريخ الاسلام كسوابقها وليس فيها منه الا ذكر الفتح بغاية الايجاز .

أما عبارة القصة فقد كنت اتوقع أن تكون خيرا مما سبقها فاذا هى كغيرها فى السلاسة ولكن فيها كلمات وعبارات عامية لم أر مثلها فى كتابة قبلها للرصيف ، فجزمت بأنه متعمد ليسهل فهم كتابه عند العوام ، وعندى أن سلاسة عبارته كافية فى الوصول الى هذا المرام .

الجامعة كتاب « الدين والعلم والمال »
بقلم : فرح انطون

ان كتاب الدين والعلم والمال نتيجة مطالعات ثلاث سنوات فى أهم الجرائد والمجلات الفرنسوية . فقد اشتدت الأزمة الاجتماعية فى فرنسا فى السنوات الأخيرة فكنا فى أثنائها نقرأ كل ما تكتبه فيها الطان والديبا والماتين والفيغارو والأورور والفولوى ومجلة باريز ومجلة المجلات وأحيانا مجلة العالمين .

ولما شرعنا فى الكتاب لم نراجع شيئا سوى ما كان قد علق فى الذهن من هذه المواضيع فأدمجناه فى الكتاب بأسلوب رواية . فاذا حلل القارىء ذلك الكتاب تحليلا وجد أن مبادئه كلها تختلج اليوم فى أوروبا اختلاجا شديدا ، فكأنه يقف على أهم أخبار الامم نتيجة تمدنها وأحوالها الاجتماعية والسياسية .

اننا لا نريد أن نعرف حدا لحرية الفكر والنشر . ان أهم ما يجب الاهتمام به هو النظر فى أعماق أساس الهيئة الاجتماعية لمحاربة الفساد الذى فيها وتقوية الصلاح وتربية الأذواق الادبية وتكوين الضمائر الحية التى بدونها لا يكون الانسان انسانا .



تقدمها : نجاة شاهين

العشائر العراقية العربية المعاصرة ونظام المسئولية بها

فى كلية اداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد مصطفى محمد حسنين لنيل درجة الدكتوراه من قسم الاجتماع وموضوعها عن العشائر العراقية العربية المعاصرة ونظام المسئولية بها ، والعشائر العراقية المعاصرة فروع من القبائل العربية التى نزحت من الجزيرة العربية خلال عهود التاريخ المختلفة وعلى الخصوص خلال الفتح الاسلامى العراقى . واهمية هذا البحث تأتى اولا من ان مقدمه قاض قضى عشر سنوات من عمره فى العراق ، وبهذا يتحقق فى البحث الدراسة القانونية الى جانب الدراسة الاجتماعية .

يقول السيد مصطفى حسنين ان ما دفعه الى البحث فى هذا الموضوع هو رغبته فى تعريف العرب بكل ما يتصل بالحياة فى العراق العزيز فى أيام حاسمة من تاريخنا القومى ، فبذل فيهـا الجهد كله لتحقيق وحدتنا الكبرى ولن نستطيع أن نعـرف العراق والعراقيين الا اذا عرفنـا رجل العشيرة العربى فى العراق ، وهو يرجو بهذا البحث ان يحقق بعضا من دعـوة الرئيس جمال التى دعا اليها فى ميثاق العمل القومى عن ضرورة بذل جهود عظيمة وواعية للتغلب على بقايا التشتت الفكرى الذى أحدثه ضغط ظروف القرن التاسع عشر والنصف الاول من القرن العشرين ، فمن الرواسب التى تركها الاستعمار فى ارض العروبة ايجاد التشتت الفكرى وتجهيل بعضنا بالبعض الآخر .

والرسالة **بحث اجتماعى فى مقطع زمنى معين عمد فيه الى تسجيل الظواهر الحضارية فى هذه الفترة القلقة من تطـور الجماعات العشائرية .**

وأما عن طبيعة الموضوع العلمية ، ومدى صلته بفروع علـم الاجتماع فان هناك فرعا من فروع الاجتماع انشىء أخيرا ويطلقون عليه اسم **علم الاجنـاس التطبيقى وهو لون من الدراسـة الانثربولوجية التى تستهدف نقل الجماعات التى تاخرت عن ركب الحضارة الى الحضارة التى تفرض أسبابها عليهم .**

والرسالة مقسمة الى قسمين : **الاول دراسة اجتماعية للعشائر العراقية العربية المعاصرة وينقسم الى اربعة أبواب :**

الاول : يتناول بالبحث العوامل المؤثرة فى حيـاة الجماعة العشائرية فى العراق وقسمه أيضا الى ثلاثة فصـول الاول عن البيئة وتصنيف العشائر العراقية العربية المعاصرة ، وعـدد العشائر باسمائها واتخاذها مدرجـة تحت كل نوع من تلك الانواع ، الرحل ، نصف الرحل ، المستقرة .

والفصل الثانى عن التراث الفكرى الجمعى للعشائر اليوم ، وتناول فيه بالكلام العرف القبلى بصورة عامة ، ثم طبيعته ومدى سلطانه على رجال العشيرة ، وتكلم عن العقيدة الدينية ومذهبى الشيعة والسنة .

والفصل الثالث ، تحدث فيه عن العصبية ومهد للكلام فيها عن تعريف معنى العصبية وقدم نبذة تاريخية عنها عند العرب بصورة عامة ، وانتهى الى انها طاقة ضـخمة يجب ان نهتم بتوجيهها ، ولا نتركها تتحرك عشوائيا فى اتجـاهات تضر بمنهجنا وهو اقامة دولة العرب الكبيرة الواحدة ، وتحدث عن الفرق بين العصبية والتعصب .

والباب الثانى ـ وهو التنظيم الاجتماعى للجماعات العشائرية فى العراق ـ وبحثه فى هذا الباب يشمل النظريتين الداخليـة والخارجية ، وحاول فى الفصل الاول البحث عن الشكل الاجتماعى الذى اخذته العشيرة العراقية كوحدة لها شكل اجتماعى خاص ومكانها بين أشكال التنظيم الاجتماعى عامة .

وفى الفصل الثانى تكلم عن التنظيم الاجتماعى فى داخل المجتمع العشائرى ، وجعل عنوانه الوحدات الاجتماعية فى المجتمـع العشائرى .

وفى الفصل الثالث كتب عن الصفوف الاجتماعية التى يتكون منها مجتمع العشيرة ، وهذه الصفوف يقف فيها الشيوخ أولا ووصف الشيوخ ومكاناتهم ، ويليهم فى المكانة السراكيل ، ثم العوارف والفقهاء ، واخيرا جمهرة أفراد العشيرة .

والباب الثالث من القسم الاول خصصه لبحث حياة الجماعة فى العشائر العراقية العربية المعاصرة وجعل الفصل الاول منه يتناول حياة الأسرة فى العشائر العراقية ، وقيود الزواج ، وتعدد الزوجات والطلاق .

والفصل الثانى أفرده للكلام عن حياة الجماعة فى العشائر ، وتحدث عن العادات الاجتماعية ، وعن الفن والادب الشعبى وقسم الفنون فى العشيرة الى قسمين ، فنون اداتها الكلمة المسموعة كالشعر الشعبى والغناء والحكم والامثال ، والاساطير والمعتقدات ، والنوع الثانى فنون اداتها الحركة الجسدية اى الرقص ، كما تكلم عن آداب الضيافة ، وطرق ملء أوقات الفراغ وفى المسكن وصف بيوت الشعر فى البادية ، وبيوت العشائر المستقرة ، ونصف المستقرة .

أما الباب الرابع والأخير من القسم الاول فقد خصصه لمرحلة الانتقال التى تعيشها العشائر العراقية ، والأخذ بأبواب حياة جديدة تطرق بابها لأول مرة ، وحاول أن يبين أسباب التطور ومعالم الانتقال . وخصص الفصل الاول من هذا الباب لدور العشائر السياسى فى تاريخ العراق الحديث ، وقد مهد له بنبذة عن دور العشائر السياسى فى أوا خرالحكم العثمانى ، وأيام الاحتلال البريطانى ثم أثناء ثورة ١٩٣٠ ، وأخيرا فى ظل الحكم الوطنى ، والفصل الثانى جعله عن التأثير الاقتصادى المتبادل بين العشائر والمجتمع العراقى ، وأشار فيه الى عناصر الثروة فى العشيرة ومصادرها ، وتكلم عن الثروة الزراعية والحيوانية ، والتصنيع وصناعة البترول والهجرات الداخلية وبواعثها واتجاهاتها وآثارها فى الريف والمدينة ، والفصل الثالث تحدث فيه عن العشائر وهى تمضى فى مرحلة تطورها الحالى ، وتحضيرها وهو التحول الاخير لهذه الروافد الاجتماعية المتناثرة فى جوانب العراق ، والغاية من التوطين والتحضير ووسائله وهى التعلم ، الوعى الصناعى ، الوعى الصحى ، الخدمات الاجتماعية .

والقسم الثانى من الرسالة عنوانه نظام المسئولية عند العشائر العراقية العربية المعاصرة ، وقد حدا به الى أفراد هذا القسم للمسئولية وحدها هو أن من أهم ماكانت تهتم به الحكومات العراقية المتتابعة هو ازالة التمييز الذى اختصت به العشائر فى نظامها القانونى ، وأهم مظهر لذلك ما كانت تتسم به حياتها القانونية فى بابى المسئولية والجزاء ، وكانت الحكومات العراقية المتوالية ترى أن وجود قانون خاص بنظام المسئوليات والجزاءات داخل العشيرة هو السبب الاول الذى يحول دون ادماج واذابة العشائر فى المجتمع العراقى ، ولهذا كانت تعمد الى الانتقاص من القواعد القانونية التى تختص بها العشائر حتى جاءت ثورة تموز سنة ١٩٥٨ فرأت أن الغاء نظام الدعاوى المدنية والجزائية فى العشائر هو سبيلها الى الغاء النظام العشائرى جملة فى العراق . ومن هنا جاءت أهمية هذا الباب .

والمسئولية تنقسم الى جنائية ومدنية ، والجنائية هى ثمرة الجريمة ولكل جريمة رد فعل فردى أو اجتماعى ، هو الجزاء الجنائى ، ولذلك كان تطور فكرة المسئولية الجنائية يتبع تطور فكرة العقوبة الجنائية وأهدافها فى جميع العصور . كما أن المسئولية المدنية هى التزام يفرض على الانسان تعويض الضرر الناشىء عن خطئه وليس الغرض من هذا الالتزام سوى تعويض الضرر .

وقد حاول الباحث شرح ظاهرتى المسئولية والجزاء وربطها بالظواهر الاجتماعية الأخرى من العشيرة العراقية ، وقدم للبحث بفصل تمهيدى عرض فيه لما يمكن أن يثيره الموضوع من مسائل فى القانون أو الاجتماع ، مع عناية خاصة بربط هذه المسائل بالحياة القانونية والاجتماعية فى العشائر .

ثم شطر هذا القسم من البحث الى بابين :

الاول للمسئولية وقسمه أيضا الى ثلاثة فصول وفى الفصل الاول تكلم عن مصادر المسئولية الجنائية ، وهى أولا القانون غير المكتوب وفيه تكلم عن العرف باعتباره مصدرا للمسئولية ، والعادة ، ونظرة كل من علم الاجتماع والقانون اليهما ، وتكلم عن الاعراف الآمرة وطبيعتها وعناصرها ، ثانيا القانون المكتوب ويختلف الأمر قبل ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ عنه بعدها ، فقد كان هناك قانون ينظم المسئولية والجزاء فى العشائر العراقية يسمى نظام دعاوى العشائر المدنية والجزائية فالغت ثورة تموز هذا القانون ، واخضعت العشائر للقانون الجنائى العام .

وفى الفصل الثانى من المسئولية الجنائية تكلم فيه عن قيام هذه المسئولية وانعدامها وموانعها فى العشيرة ، والفصل الثالث خصصه للمسئولية المدنية .

أما الباب الثانى وهو الخاص بالجزاء ، فقد تكلم فيه عن هذا النظام كما هو متبع فعلا ومعروف حتى اليوم فى العشائر العراقية ، فانه يجب الا ننسى ابدا أن اخضاع الدولة العشائر للقانون العام ، لم يلغ قواعدهم العرفية ، بل لا زالوا يعتبرون ان الجريمة لم يفصل فيها وتظل آثارها قائمة حتى يفصل فيها طبقا للعرف العشائرى الموروث القديم . وفى باب الجزاء جعل الفصل الاول منه عن مصادر الجزاء وانواعه ونطاقه ـ أنواعه فى العشيرة .

والفصل الثانى تناول فيه أحكام الجزاء الجنائى ، والظروف المؤثرة فى العقوبة وموانع العقاب والعوامل المؤثرة فى قوته أو تحقيقه .

والفصل الثالث لموضوع توقيع الجزاء ـ وتكلم عن القضاء العشائرى وآثار الحكم فى الدعوى داخل العشيرة وخارجها ،وقوة الحكم العشائرى أمام جهة القضاء العراقى .

والفصل الرابع والأخير تناول بالبحث وظيفة الجزاء فى العشيرة العراقية ، والنظريات المختلفة فى وظيفة العقاب .

وبعد تقديم هذا الملخص الوافى للرسالة الضخمة التى بلغت صفحاتها ٨٥٨ من القطع الكبير ، ذكر الباحث أهم النتائج التى خرج منها فى دراسته . نشير هنا الى بعضها :

١ ـ ان نظام الزواج الداخلى فى العشائر تمتد جذوره الى نفس العوامل التى دعت الى قيام العصبية القبلية ذاتها ، فهذا النظام بالاضافة الى أنه حفظ للقبائل العربية كيانها ونقاء الدم العربى فيها فانه دعا الى أن ظلت القبائل العربية محتفظة حتى اليوم بكل سجايا العرب القديمة .

٢ ـ أدت مشروعات الرى الى اغراء الكثيرين من البدو الرحل ونصف الرحل على الاستقرار بالاضافة الى أن نظرتهم الى العمل فى الحرف اليدوية والتجارة قد أخذ يتغير تغيرا جوهريا

٣ ـ استخراج النفط وامتداد أنابيبه عبر الصحراء ، وما ترتب على ذلك من ادخال المراكز الثقافية والطبية فى الصحراء أثر ذلك كله فى ايجاد مصادر جديدة لدخول أفراد العشائر ، وأكسبهم خبرة فنية وعملية ، ورفع من مستوى حياتهم .

٤ ـ ان للهجرة الداخلية مساوىء تظهر آثارها فى الريف والمدينة على السواء كما انها تؤثر فى كيان العشائر نفسها . ويرى سيادته الالتجاء الى الوسائل التالية للحد من هذه المساوىء

ا) تشجيع الملكية الصغيرة والحد من الملكيات الكبيرة .

ب) رفع مستوى طرق الزراعة فنيا وتشجيع التسليف والارشاد والتعاون الزراعى .

حـ) رفع مستوى الحياة فى الريف من المدينة .

د) الحد من سيطرة نفوذ الشيوخ ورؤساء العشائر

هـ) تشجيع الصناعات والحرف المحلية فى الريف .

وبعد الانتهاء من سرد نتائج البحث التي تزيد على ٤٥ نتيجة بدأت المناقشة بالدكتور محمد عبدالله العربى مدير معهد الدراسات الاسلامية .

وقد أثنى سيادته على المجهود الضخم الذي بذله الباحث ويرى أن الرسالة خالية من الاخطاء اللغوية على الرغم من ضخامتها .

ولكنه أخذ على الباحث ان شدة حبه للعراق جعله يغفل فقد بعض الاشياء مثل « البشمة » وهى تلحيس المتهم قضيبا ملتهبا فأورد عليه السيد مصطفى حسنين بأن البشمة وسيلة من وسائل الاثبات الثانوية وقد ذكرها لأن بعض القبائل البدوية هى التى تلجأ أحيانا اليها ولكن الطريقة المستقرة في كل المحاكم هى « التحليف عند مرقد العباس » اعتقادا راسخا من جميع العراقيين أنه لا أحد يجرؤ على الكذب على ابى العباس الذى أنطق الجنين فى بطن أمه كما تقول الاسطورة العراقية .

كما أثنى الدكتور العربى على ترجمة النصوص .

أما الدكتور حسن سعفان استاذ علم الاجتماع بالازهر فيرى على عكس رأى الدكتور عربى أن الرسالة مليئة بالأخطاء اللغوية ووعد بأن يعطى ورقة بالاخطاء للباحث . كما لم تعجبه الترجمة .

وأخيرا تحدث الدكتور عبد العزيز عزت المشرف على الرسالة، فأثنى على الجهد الكبير الذى بذله الدارس ، فقد جاءت دراسته وافية شاملة لعلم الاجتماع والقانون معا .

وأيده فى دعوته التى نادى بها لتحويل العصبية الى وطنية نستفيد بها فى جمع كلمة العرب .

ولكنه أخذ على الرسالة ضخامتها ، وعجب من انتقاد الباحث للمشروع العراقى بالغاء قانون العشائر ، وقد رد الباحث على سيادته بقوله ، أن التغير الاجتماعى لا يمكن أن يأتى بالتشريع ، بل بالتدريج والتحضير ، فاذا تحضرت وتوطنت هذه العشائر أصبح من اليسير اخضاعها للقوانين .

وقد نال السيد مصطفى حسنين على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الثانية .

دراسة تجريبية لدينامية العلاقة بين القلق والجمود وتقدير للذات

وفى كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيد أحمد فؤاد السيد فائق لنيل درجة الدكتوراه فى علم النفس . وموضوع الرسالة هو دراسة تجريبية لدينامية العلاقة بين القلق والجمود وتقدير الذات « تحت اشراف الدكتور مصطفى زيور » .

وقد بدأ الباحث رسالته بمقدمة عامة بين فيها ان ارتباط علم النفس فى اتجاهه التجريبى المعاصر بالفلسفة الترابطية العملية ارتباطا واضحا ، ويتأثر بالفكر الاستقرائى تأثرا مباشرا أحيانا وغير مباشر فى أحيان أخرى ، فالتجريب فى علم النفس المعاصر يسعى الى معنى الانسان من خلال عوارضه أو ما يسمى بالسلوك. وقد انعكست آثار الاستقراء على نوع البحوث المكنة فى علم النفس انعكاسا فريدا وتلون بها موضوع « البحث » وهو الانسان - بلون خاص ، فمن حيث البحوث نلاحظ اتجاها الى تناول السلوك فى جزئياته دون كلياته ، لسهولة الاستقراء من الجزئيات من جانب ، ولضمان قدر كاف من النقاء فى الجزء من جانب آخر ، أما من حيث الموضوع وهو الانسان فنلاحظ ارجاء لتناوله مباشرة اما على أمل الوصول اليه من عوارضه عند اكتمال البحث فيها ، واما اليأس من امكان البحث فيما يعد جوهرا وهو معنى العوارض . وبعبارة مجملة أثرت فلسفة الترابط والفكر الاستقرائى على علم النفس فانحرف محور البحث عن معنى الظاهرة الانسانية ، ليصبح المحور الجديد هو العلاقات الممكنة والمحتملة التى تقدم بين مظاهر الظاهرة المنفصلة ، والواقع ان هذا الموقف الذى أتخذه علم النفس يثير العديد من المشكلات ، فالانسان بوصفه معطى سلوكيا يظل فى المحل الثانى من الاهمية، بينما يحتل السلوك وهو عرض الانسان المحل الاول فى الاهتمام ، وقيام علم على فكرة كهذه يعرضه لفساد النتائج وخطل الراى .

ويرى سيادته فى الفصل الاول أن **المناقشة العامة لفلسفة التجريب فى علم النفس أدت الى الاهتمام بموضوع الدينامية وأثر الفكر الجدلى على علم النفس فقد تبدت قيمة الدينامية متعالية على عوارض الانسان ومستقلة عن العناصر التى يجرب عليها المجربون** ، والسبب فى تعالى الدينامية ، كون عوارض الانسان وقتية وظاهرية ونسبية الى تحركها ونتائجها ، ولما كانت الحركة الدينامية للكائن وخبرته بها تتراوح وارادته فى فعلها بين التمام والنقص وبين الكمال والعوز فقد جعلنا القلق قطبا أساسيا فى تلك الدينامية ويعود السبب فى ذلك الى أن حركة الكائن ترتبط بعنصر الزمان فى وجوده مما يجعل نتيجة الانتقال من المألوف الى الجديد حالة من عدم الاتزان التى ترادف القلق فى صورتها الحادة ، وأصبح الجمود هو القطب المقابل فى محور البحث .

وبذلك يكون قد تكون للباحث موضوع بحثه من عناصر تبدو مستعارة من ميادين فلسفة الظواهر والتحليل النفسى وعلم التجريب النفسى بينما هى فى الواقع على صلة أكيدة فى ضوء مفهوم الدينامية .

وقد قسم سيادته تراث الجهود التجريبية فى دراسة دينامية العلاقة بين القلق والجمود وتقدير الذات الى قسمين لتقدير اسهامهما فى فهم تلك العلاقة .

القسم الاول يقوم على دراسة عناصر الموقف الدينامى السابق من خلال مفهوم السلوك ، بوصفه استجابات مجهولة لمثيرات معلومة ، ويقتصر البحث فى هذ القسم على ملاحظة اداء فعلى لمحرك معلوم ، ووجه سيادته الى نتائج هذا القسم بعض الانتقادات أهمها :

١ - تضع السلوكية اهتمامها على السلوك دون الشعور مما يؤدى الى ابعاد جوانب حيوية فى المشكلة عن اطار البحث كعملية التكييف ووظيفة التخييل .

٢ - عجزت السلوكية عن مطابقة حدود معادلاتها السلوكية بحدود مكونات الشخصية النفسية مما أدى بعناصر المشكلة الى الانحلال والارتباط بما ترتبط به فى الواقع .

٣ - عجزت محاولات السلوكية عن فهم عملية الكبت وأثرها فى السلوك فترتب على ذلك عدم تمييزها بين حالة الدفع والدافع، واختل مفهوم الدينامية كنتيجة مباشرة لذلك .

أما القسم الثانى من تلك الجهود التجريبية فيتميز بقلبه للمشكلة حيث يصبح السلوك هو المعلوم أو المراد استدعاؤه بينما يكون وسيط الاستدعاء هو القابل للتنوع والتنويع ،ويقوم المبحث فى هذا القسم على استدعاء السلوك استدعاء شعوريا أو شبيها بالشعورى ، وأخذ على جهود هذا القسم ما يلى :

● يختلط معنى النظرية فيه مع مفهوم المنهج التجريبى ذاته بحيث يصبح المبحث فى النظرية صقلا للمنهج وليس تطويرا وصياغة فكرية .

● لا تنفصل عدة التجريب فى هذا القسم عن الخطة التجريبية ذاتها ، وبذلك تتصل النظرية بالمنهج بأدوات التجريب فتؤدى الى اختفاء معالم الهدف وراء هذا المزج المغرى .

● يمتزج الفكر الاستقرائى بالفكر الاستدلالى امتزاجا مغربا كنتيجة طبيعية لعدم انفصال العناصر السابقة وبذلك يتراوح المبحث النفسى بين الغرض المحتمل وبين اليقين المبنى على مسلمات .

وانتهى السيد أحمد بالنسبة الى التجريب عامة بتقسيمه الى أوجه النقد الآتية :

● يعجز التجريب عن أعطاء نظرية متسقة وحقيقية للمشكلة.

● ادى عزوف التجريب عن فكرة نسبية الواقع الى الذات ، ادى الى خطأ مزدوج ، الأول يتعلق بالعزوف عن البحث فى تلك النقطة ، والثانى يخص تقدير الذات بوصفه محـــور المبحث السيكولوجى الدينامى .

● لم يبين التجريب موقفه بوضوح من مشكلة تقدير الذات

وقد دعاه ذلك الموقف من مشكلة تقدير الذات الى صـياغة مستجدة تضم القلق والجمود فى علاقتهما الدينامية معا وحـــدد اطراف المشكلة .

أ) دراسة المشكلة فى خلال علاقة الشخص بالآخر .

ب) تناول العلاقة بالآخر من خلال عملية التعيين .

حـ) التفاعل الذى يحدث فى موقف التناقل فيؤثر فى الشخصية بوصف ذلك الموقف مجالا لتنفيذ عملية التعيين ، وتوصل من دراسته الى بيان أن مشكلة الشعور بالذات هى فى الواقع مشكلة نظام الكبت وطبيعة المكبوت ، ففى كل مرحلة من مراحل التطـــور يحدث ضرب من الكبت على مادة تكبت تختلف عن تلك التى نجدها فى مرحلة أخرى ، وعليه فضـــــل أن يستعمل كلمة « الحصر » للدلالة على حالة القلق قبل مرحلة الأوديب على أن يبقى للخلق التعبير عن تلك الحالة فى المرحلة الأوديبية ، وكان الهدف من ذلك التمييز بين نظامين للكبت يختلفان باختلاف نضج الأنـــا وطبيعة العلاقة بالموضوع .

والهدف من هذا التمييز أن يميز أيضا بين أنواع من التعيين يمر بها الشخص فى تطوره وتلك الخطوة هى فى الواقع للمشكلة وقد أمكن له بعد ذلك أن يقيم الطرف الثالث من المشكلة وهو الخاص بموقف التفاعل فى العلاقة بالآخر ، وقبل أن ينتقل الى التجريب على تلك الاطراف الثلاثة ناقش العلاقة الضرورية التى يجب أن يأخذها المجرب فى اعتباره قبل تصميم تجربته ، العلاقة بين مستوى فهمه للظاهرة ومستوى تجربته عليها ، وقد اختـــار للتجريب مجموعة من طلبة قسم علم النفس تتكون من عشـــرة اشخاص تجمعهم ظروف الدراسة المتخصصة معا ، وتفرض عليهم التعامل معا فى مجال شكلى على أقل تقدير ، ثم قام بدراسة النتائج الخاصة بكل شخص على حدة ، وكانت خطة الدراسة هى:

● مناقشة تكوين الذرة الاجتماعية والذرة الثقافية ومقارنتهما ثم وضع فروق خاصة للتحقق منها من خلال تحليل علاقة الشخص بكل فرد فى المجموعة .

● مناقشة نتائج تقدير الذات وتقدير الآخر ، ثم ربطها بنمط العلاقة بالآخر . لايجاد العلاقة بين الشـــعور بقيمة الذات وفاعليتها .

● مناقشة نتائج نجاح أو فشل التنـــاقل فى ضوء العلاقات السابقة مع وضع فروض أو ترجيحات لفروض ســبقت تحصى أسباب النجاح أو الفشل .

● دراسة نتائج المواقف المؤداة من خلال عملية التعيين وفى ضوء الرغبات المتحققة ، والرغبات المستجدة .

● صياغة أخيرة لدينامية العلاقة بين القلـــق والجمود . وتقدير الذات لدى كل شخص فى ضوء النتائج مجمعة .

وتبين له بعد ذلك أن مستوى الوثوق فى الاستنتاجات الخاصة بكل شخص ، يتفاوت بطبيعة المادة المتجمعة من كل مستوى على حدة ، فمن بعض الحالات كان الاتســـــاق واضحا بين المستويات الاربعة بينما كانت النتائج فى حالات أخرى فى حاجة الى مزيد من المادة حتى يتضح اتساقها تماما .

وبعد تلك المناقشة الفردية عاد الى مناقشة جماعية للنتائج وقسم تلك المناقشة الى اقسام ثلاثة :

أ) خصصه للنتائج العامة بكل مستوى تجريبى على حدة

ب) للنتائج العامة الدينامية .

حـ) نقدا وتقييما للنتائج .

وتبين فى القياس الاجتماعى أن العلاقة بالآخر فى المجال التلقائى تحمل معانى مختلفة لكل شخص ، فظهر فى نمط العـــلاقة بين الذرة الثقافية والذرة الاجتماعية كذبه .

وفى نتائج تقدير الذات تبين أن الشعور بحسن الذات وقابلية هذا الشعور الى التحول الى فعل الحسن، يرتبط تماما بالتعبير التلقائى وقابلية التلقائية الى التحول الى فعـل ابتـكارى . فالشعور بحسن الذات خاص وليس مطلقا . وقد برزت تلك النتيجة بوضوح فى اختبار التناقل .

وقد ناقش سيادته النتائج التى وصل اليهـــا من حيث ما أسهمت به فى البناء العام للدينامية كما ظهرت فى مجمـــوعة التجريب .

وبعد ذلك ناقش الانتقادات التى اتضحت بعد اجراء التجربة

وأخيرا انتقل بدراسته الى مستوى آخر لمناقشتها فقد تعامل مع ما يمكن أن يسميه المجربون بالسلوك ، ولكن تركيزه كان على السلوك من حيث قيمته التخاطبية ، وناقش الأمر من هـــذه الزاوية ، زاوية علاقة الذات باللغة بالكبت . وبدأ المناقشـــة بتمييز بين الحقيقة والواقع فى مجال بالشعور بالذات ثم نقل هذا التمييز الى تتبع تطور المستحيل والمتصور والرمزى ، وأثر ذلك على اكتشاف الواقع والقلق بالحقيقة ، ومن خـــلال ذلك العرض أمكن أن يعود فيربط تلك الحقائق بعملية الكبت لتقدير القيمة الفعلية للسلوك الانسانى ، وساعدته المحاولة فى صياغة أكثر اختزالا للظاهرة بحيث عادت صورة العلاقة الدينامية بين القلق والجمود وتقدير الذات الى حالة تسمح بتناول مفهـــوم الذات فى بعد اللغة تناولا جديدا وبعد هذا التلخيص الواف بدأت المناقشة بالدكتورة سمية فهمى استاذة علم النفس بكليـــة البنات وأثنت على مجهود الباحث ، لكنها لم توافق على نقـــده للاتجاه التجريبى فى علم النفس ، وبينت ما فى هذا الاتجاه من امكانيات مثمرة ، وقد أجاب الباحث بأن نقده ينبنى على موقف فكرى خاص من فلسفة التجريب ، وان كان لا يغفل أهميـــة التجريب تحت ظروف مغايرة ، وتحت اطار فكرى جدلى .

كما اعترضت الدكتورة سمية على عدم وضع تعريفات واضحة لمعان فلسفية اعتمد عليها الباحث ، وقد وافق البـاحث على ضرورة هذا الأمر وان كان ذلك لا يخلو من صعوبات لابد فيها من اسهام غيره من الباحثين .

وتحدث الدكتور احمد عزت راجح استاذ علم النفس بجامعة الاسكندرية فاقترح على الباحث عـــددا من الترجمات الادق لتغييرات وردت فى الرسالة ووافقه الباحث عليها ، كما تساءل عن ترجمة كلمة Transcendental وأجاب الباحث أن ترجمتها « متعالى » بينما هو يفضل عليها كلمة مفارق لوصف حـــالة تجاوز الشعور لنفسه .

وعاب على الباحث استعماله العام لمفهومى القلق والجمـــود وبعض اللبس الذى قد يصيب كلمة تقدير الذات واقترح اضافة فصل على تاريخ الفكر الظواهرى ووافقه الباحث على فكـــرة الاضافة وخاصة لما فيها من مســـــــاهمة لرفع الغموض عن الاستعمالات العامة لمفاهيم الرسالة .

وأخيرا تحدث الأستاذ المشرف الدكتور مصطفى زيور ، فأخذ على الباحث حرصه على اخفاء شخصية المشتركين فى التجربة مما دعاه الى عدم اثبات مجموعة من النتـــائج فى بحثه ، وبين للباحث عدم ضرورة ذلك فى تلك المرحلة التى لم تصل الى حد النشر العلنى للنتائج ، وأجاب الباحث بأن ذلك الأمر يعود الى بعض الظروف الخارجية ، والى ظروف اخرى جاوزت امكانياته .

كما أخذ على الباحث ضعف الصلة بين دراسته التجريبية واستخراجاته الفكرية منها الفصل السادس ، ولم يوافق الباحث على أن ذلك الفصل جاء نتيجة لتأمل مباشر فى النتائج بل هو تسرع الى محاولة فلسفية تحتاج الى مزيد من النضج .

وأخيرا اخذ عليه اغفاله بعض الفوائد التى يمكن أن نجنيها من البحث التجريبى وخاصة فى نقل معلومات الى مبتـــدىء التخصص وفضل تلك النتائج التجريبية على ما اقترحه الباحث من الاعتماد على الحالات المدروسة دراسة تحليلية مستفيضة .

وقد نال السيد أحمد فؤاد السيد فائق على بحثه درجـــة الدكتوراه فى علم النفس مع مرتبة الشرف الاولى .